Mus. th. 4°
723.

Jones

Mus. 65. a.

~~Music Th 59~~

Heinr. Bornheim Erfurt: fecit

Titelkupfer

Ueber die Musik der Indier.

Eine Abhandlung des Sir William Jones

Aus dem Englischen übersetzt, mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet,

von

F. H. v. Dalberg.

Nebst einer Sammlung indischer und anderer Volks-Gesänge, und 30. Kupfern.

Erfurt,
bei Beyer und Maring. 1802.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Herrn

Joseph Haydn

Doctor der Tonkunst, der königlichen Schwedischen Academie der Musik Mitglied, und Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchl. des Hrn. Fürsten von Esterhazy.

Als ein Denkmal

Seiner Hochachtung und innigsten Verehrung gewidmet

vom

Uebersetzer.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Inhalt.

I. Abhandlung.

Zweck der Musik als Wissenschaft — als schöne Kunst in Verbindung mit: Poesie, Malerey und Redekunst S. 1. — Wirkungskreis des theoretischen Tonkünstlers S. 2. — Unterschied des philosophirenden Musikers vom blos empyrischen — Bestimmung der Musik als untergeordnete, als selbstständige Kunst S. 3. — Physische Wirkungen der Musik — Gesang als Heilungsmittel betrachtet S. 4. — Wirkungen der Musik auf Thiere — auf den Menschen — auf Nationen und Volks-Karakter — Mittel, deren sie sich hiezu bedient. — Erläutert aus den Musik-Schriften der Hindu S. 7. 8. — Kraft und Anmuth des Gesangs liegt in der Verschiedenheit der Moden S. 9. — Aehnlichkeit der Indischen Tonarten mit den Römischen Kirchen Tönen — Eintheilung ihrer Tonreihe in 12 halbe Töne, die als soviele Leittöne 84 Tonarten erzeugen — Karakter und Bestimmung derselben S. 10-14. — Kurze Uebersicht des persischen Tonsystems S. 14-16. — Musik-Schriften der Hindu S. 16-20. — Unterscheidender Karakter der indischen Musik — Töne, als belebte Wesen personificirt und bildlich dargestellt. — Nared der erste Tonkünstler erfand die Vina — Bherad die Schauspiele mit Gesang — älteste Tonsysteme der Indier S. 20. 21. — Ursprung der Tonarten — Verschiedenheit der Moden (Leittöne) — Eintheilung der 8ve in ein und zwanzig Viertheilstöne. — Intervallen — ihre Nahmen — Notirung — Vergleichung, der indischen Tonleiter mit der unsrigen S. 24. 25. — Die Scale der Vina, oder indischen Lyre, unserer C Major Scala ähnlich S. 25. — Ihre Tonarten heißen Raagni (Leidenschaften, Affekten) — große Anzahl derselben zur Zeit Crishnas. Jede Nympfe zu Madura wählte sich eine Tonart das Herz ihres Schäfer-Gottes damit zu bezaubern S. 26. — Reduktion dieser mythischen Tonarten zu 23 praktischen Moden. S. 26. 27. — Anwendung der Tonleitern auf die sechs indische Jahrzeiten — daher sechs ursprüngliche Tonarten — zu denen späterhin 8 abgeleitete kamen, die sich auf die Zeiteintheilung des Tages beziehen. — Ursprung dieser Idee — auf Religion und Sternkunde gegründet. — Astronomische Allegorien mit musikalischen Mythen verwandt. S. 27-31. — Jeder Hauptmodus (Raga) oder Halbgott ist mit fünf Nymphen (Ragini) vermählt, mit denen er 8 kleine Genien (Putra oder Söhne) erzeugte — Ihre Geschichte in lieblichen Dichtungen erzählt. — Bildliche Vorstellungen der Töne: Rag-

*

mala genannt. S. 32. 33. — Rückblick auf die indische Tonleiter — Ihre Aehnlichkeit mit der altgriechischen Enharmonik — Erläuterung der Scala — praktische Tonleitern — 6 Haupt-Scalen (Raga) und 30 abgeleitete (Ragini) — wesentliche Noten der Scala: — Ansa (Leitton) Graha (Terzie) Nyasa (Quinte) S. 33-36. — Aehnlichkeit der indischen Scala mit der chinesischen und schottischen Tonleiter S. 37. — Verschiedenheit der älteren Musik in Hinsicht der Zahl und und Eintheilung der Scalen — System des Iswara dem Alt-Egyptischen ähnlich — Verfall der indischen Musik S. 38. — Mangelhafter Zustand der neuen — Schwürigkeiten sich ächte Nachrichten zu verschaffen — Ueberbleibsel alter Lieder in den Schäfer- und Rundgesängen von Madura S. 39. — Von der praktischen Musik — Vortrag des Gesanges — der Instrumental-Musik — ein indisches Lied mit Samscritischen Text S. 40-42. — Schluß S. 43. —

II. Bemerkungen des Uebersetzers.

Ueber den Ursprung und Fortgang der indischen Musik S. 44. — Ihre Aehnlichkeit mit den Tonsystemen anderer Völker S. 45. 46. — Einfluß des National-Karakters, der Staats-Verfassung, der Religion auf die Musik der Indier S. 47. — Geist und Eigenheit derselben S. 48. — Dem griechischen Tonsysteme vorzuziehen S. 48. — Warum? S. 49. — Ihre ältere Tonleiter mangelhaft — nur für einfache Gesänge hinreichend — spätere Vervollkommnung S. 50. 51. — entwickelt 1) aus dem einfachen Ursprung des Gesangs 2) aus dem gleichen Gang aller Völker in dem stufenweisen Fortgang ihrer Kultur S. 52. 53. — Auch ohne Worte, als selbstständige Kunst wirkt Musik — hohes Alter der Hirtenflöte — vielleicht früher als die Cytare erfunden S. 54. — Ob die Flöte durch Bachus nach Indien gebracht worden? — wahrscheinlich daselbst einheimisch — ihr Erfinder Bavan oder Hannuman S. 55. 56. — Die Flöte in Indien weniger beliebt als die Vina (Lyre). Ursache — S. 57. Verschiedene Wirkungen der Saiten, und blasenden Instrumente. S. 57. 58.

Beylage. I.

Beyträge zur indischen Musik von W. Ouseley aus dessen Orient. Collections. S. 59-66.

Anhang.

a) Bemerkungen über ein Indisches Instrument; dessen Zeichnung in Calcutta verfertigt, und mir aus England zugesandt worden.

b) Erläuterung über eine dabey stehende persische Schrift von Hr. Prof. Tychsen.

c) Nachtrag diese Erläuterungen betreffend. S. 71. 72.

Beylage. II.

Beschreibung der Vina und andrer indischen Instrumente S. 72 - 80. — Nachtrag über die Musik und Poesie der Malabaren — Malabarische Lieder. S. 81 - 84. —

Beylage. III.

Beschreibung der Ragmalas — ihre Deutung — aus welchen Begriffen sie entstanden. S. 84 - 89. — Ihr Bezug auf religiöse, sittliche, politische Verfassung der Hindu — was sie dem Auge darstellen? — ihr Verhältniß zum indischen Tonsystem S. 89. — Eintheilung der indischen Musik in religiöse Hymnen, Liebes- und Kriegslieder S. 89. — Analogie der Ragmalas mit den indischen Gesängen S. 90. — Erklärung dieser Bilder nach indischen Mythen S. 91 - 96. — Resultate. 1) In Hinsicht der Gegend, wo dieselben entstanden. 2) Der Hauptfeste, worauf sie sich beziehen S. 96 - 100.

Beylage. IV.

a) Musik der Perser und Araber.

Erste Epoche. Hirten- und Nomaden-Zeit. — Die Musik der alten Perser nur auf wenige Gesänge, zum Lob der Götter und Könige beschränkt. S. 100 - 103. —

Zweite Medische Epoche. Die Meder, ein Musik-liebendes Volk. S. 103. — führen wissenschaftliche Kultur und Künste in Persien ein. S. 104. — welche Gattung Musik? — Instrumente? — Instrumental-Musik ohne Stimmen Begleitung — Präludien — Fantasien — Vorspiele — Musik in den Händen der Weiber und Sklaven — Tänze — Schauspiele noch heut zu Tag üblich. S. 105. 106. — Ob das indische Tonsystem nach Persien gekommen? — und wann? S. 106. 107.

Dritte Arabische Epoche. Seit Omars Eroberung wird arabische Musik in Persien herschend. — Dagegen persische Musik-Theorie und Noten-Schrift von den Arabern aufgenommen — vorzügliche

Kultur der Musik unter den Chalifen S. 107 : 109. — Uebersicht des arabischen Tonsystems S. 110 : 113. — Musik-Schrift S. 113. 114. — Eine arabische Tonart erklärt und auf unser Noten System gebracht. S. 115. — Gebrauch der Enharmonik S. 116. — Wirkungen der verschiedenen Klanggeschlechter S. 117. — Instrumente der Perser und Araber S. 118. — Arabische und Persische Handschriften über Musik. — Wunsch ihrer Bekanntmachung — auch in Hinsicht des griechischen Tonsystems merkwürdig. S. 118. 119.

b) Musik der Chinesen.

Kurze Darstellung ihres theoretischen und praktischen Tonsystems. Aus Amiots Memoire concernant la musique des chinois. S. 120. — Beschreibung einer chinesischen Todtenfeyer.

Beylage V.

Musik und Instrumente der Südsee-Insulaner.

1) Josua Steele Beschreibung eines musikalischen Instruments, welches Capitän Fourneaux 1774. aus der Insel Amsterdam in der Südsee zurückbrachte, aus den Londner Transactionen übersetzt. S. 125.

Tablatur dieses Instruments — Aehnlichkeit seines Tonsystems mit dem Chromatischen Klanggeschlecht der Griechen, nach Euklids Erklärung. S. 126 — 128.

2) Bemerkungen desselben Verfassers über Flöten, von der Insel Otaheiti, welche ihm Herr Banks mittheilte. S. 129.

3) Bemerkungen über ein größeres Instrument von verbundenen Rohrpfeifen aus der Insel Amsterdam. — Dessen Tonsystem, verglichen mit jenem der kleinern Flöten. S. 129 — 131.

4) Bemerkungen des Uebersetzers.

1) In Hinsicht des praktischen Tonsystems der Südsee-Insulaner.

2) Des Einflusses, den die mehr oder mindere Vollkommenheit der Instrumente auf die musikalische Cultur eines Volks hat. S. 132.

Druckfehler.

Vorrede S. 1. lin. 7 (v. o.) nach Bengalen, ein Punkt. lin. 12 (v. o.) statt Recherehes l. Recherches. S. 7. lin. 16 (v. o.) nach naturaly, sollte than etwas weiter abstehen. S. 8. lin. 1. (v. o.) nach Egypter ein Comma S. 14. lin. 7. (v. o. statt nur l. mir. Abhandlung S. 1. lin. 3 (v. u.) nach untergeordnet statt: ein Comma. — lin. 5 (v u.) nach innigst kein Comma. S. 8. lin. 7 (v. o.) nach Liebes zwey Verbindungsstriche = — lin. 2 (v. u.) nach Bahn — ein Punkt. S. 14. lin. 1 (v. u.) statt: Beylage V. ließ IV. S. 16. lin. 14 (v. o) statt: der indische — l. (der indischen Lyre.) S. 29. lin. 6, (v. o) statt: dem l. von dem Sonnenjahr. S. 44. lin. 1 (v. u) in dieselbe fehlt das s. S. 46. lin. 9 (v. o) in hatte ist ein t zu viel. S. 55. lin, 7 (v. u.) Beylage V. statt VIII. lin. 10. (v. u.) statt Tour — l. Fournaux. S. 79 lin. 19. (v. o.) statt Hundert l. Hunter. S. 86. lin. 16 (v. o) statt: ehe l. sehen. S. 86. lin. 1 (v. u.) statt IIter l. IIten S. 88. lin. 11 (v. o) nach Charakter ein Comma. lin. 12. (v. o) nach derselbe 2 Punkte. lin. 17 (v. o.) nach Sich ein Comma. lin. 20 (v. o.) statt Land l. Band. S. 90. lin. 8 (v. o) nach Bezug kein Comma. lin. 10 (v. o) statt Gesetze l. Gesetz: lin. 11 (v. o.) statt welchem l. welchen. S. 94. lin. 5 und 6 (v. o.) statt Musen-Nymphen l. Mußen (Nymphen) S. 95. lin. 4 u. 10 statt: Chrishna l. Crishna. S. 97. lin. 15 (v. u.) statt: ersuchte l. ersieht. S. 98. lin. 1 (v. o.) nach Natur ist einzuschalten: in gemäßigten. lin. 2 (v. o.) statt: entwickelt l. entwickle. lin. 21 (v. o.) statt: wissenschaftliche l. wissenschaftlichen. S. 100 lin. 16 (v. o.) vor Musik der Perser soll stehen Beylage IV. S. 101. lin. 14 (v. u.) statt: document l. documento. S. 103. letzte Linie (v. u.) ließ: deutsche Uebersetzung. S. 105. lin. 21 (v. u.) statt placussie l. placuisse. S. 106. lin. 13 (v. u.) nach nicht kein Comma. S. 108. lin. 8 (v. o.) nach Derwische soll heißen Wie u. s. f. S. 121. lin. 3. (v. u.) statt Maeartney l. Macartney. S. 126. lin. 7. (v. u.) statt Dritte l. Terzie. S. 126. lin. 2. in der Note statt Planflöte l. Panflöte.

Gedruckt bei J. C. G. Rudolphi.

Vorrede.

Die Abhandlung, deren Uebersetzung ich dem deutschen Publikum hiemit übergebe; *) wird, wie ich hoffe, den musikalischen Kunstliebhabern keine unwillkommene Erscheinung seyn. Obgleich die Musikgeschichte durch die Werke Burneys, Forkels, Hawkins, Labordes **) und anderer treflich bearbeitet worden; so

*) Das englische Original befindet sich in dem 3ten Theile der gelehrten Verhandlungen der brittischen Gesellschaft in Bengalen, Calcutta und London 1792.

**) Ch. Burney Dr. general History of music. IV Vol. London 1789.
Forkels allgemeine Geschichte der Musik. 2 Bände.
Hawkins a general History of the science and Practice of Musik. V Vol. London 1776.
Laborde Rechérches historiques sur la Musique ancienne et Moderne. IV Vol. Paris.

mangeln ihr doch noch manche Vorkenntnisse über das Tonsystem entfernter Völker, besonders hatte sie bis jetzt noch keine aus Quellen geschöpfte Nachrichten über die Musik der Indier erhalten.

Wie der menschliche Geist überhaupt keinen belehrenderen Anblick kennt, als die Erforschung seiner Kultur, so kann dem philosophirenden Tonkünstler nichts merkwürdiger seyn, als die Untersuchung, wie Musik in Verbindung ihrer Schwester Künste: Poesie, Mimick, und Tanz bei allen Völkern entstand? durch welche Hilfsmittel sie sich aus der ersten Roheit zu einem höhern Grade von Anmuth und Grazie erhoben? welchen Gang sie in dem Pfade ihrer Ausbildung genommen? worin endlich der individuelle Karakter jedes Volksgesangs bestehe?

Die Natur scheint den schönen Volksstamm der Hindu mit vorzüglicher Anlage zur Musik und allen ihr verwandten Künsten gebildet zu haben; schon der harmonische Bau ihrer Sprache, die reiche Fülle ihrer Poesie, die Zartheit ihrer körperlichen und geistigen Organisation, ihre Empfänglichkeit für alles Gute und Schöne liessen dies muthmaßen; wenn wir auch nicht wüßten, daß die vorzüglichsten ihrer dramatischen und lyrischen Gedichte bestimmt waren, in Töne gekleidet, und gesungen zu werden.

Neue Bestätigung und interessante Belege hiezu findet der Leser in den folgenden Blättern; sie sind von einem Manne verfaßt, dessen heller und viel umfassender Geist vorzüglich geeignet war, uns befriedigende Auskunft hierüber zu geben. So interessant indessen seine Abhandlung ist, muß ich gleichwohl gestehen, daß der Verfasser in Hinsicht seines reichen Quellen-Vorraths hätte vollständiger seyn, und uns näher mit dem Genius der Indischen Musik vertraut machen können. Vielleicht gestattete ihm der enge Raum einer akademischen Vorlesung nicht, mehr als eine Uebersicht der Hauptprinzipien der Indischen Tonlehre, oder vielmehr eine Erklärung ihrer Tonleitern und deren Anwendung auf die Modulation zu geben.

Diesen Mangel einigermaßen zu ersetzen, war ich seit mehreren Jahren bemüht, aus ächten Quellen über das Indische sowohl als die mit ihr verwandten persischen, arabischen und chinesischen Tonsysteme einige Nachrichten zu sammlen. Je näher ich sie nun kennen lernte, je inniger ich mit ihrem Geiste vertraut wurde, um so anschaulicher und gewisser ward es mir: daß die ersten musikalischen Kenntnisse, wie überhaupt der Anfang und Ursprung aller Wissenschaften uud Künste in Asien zu suchen sey.

Nicht durch Sprache allein, auch durch Gebährdung, Tanz und Gesang drückt der starkfühlende Naturmensch seine

Empfindungen aus. Daher findet man bey allen rohen Völkern Gesänge und Instrumentalmusik; wissenschaftliche Tonkunst hingegen, oder systematische Klanglehre, die ein Theil der Physik und Größenlehre ist, mithin höhere Fortschritte in andern Wissenschaften voraussetzt, kann nur kultivirten Nationen bekannt seyn; wir wollen sehen, wo sie es wahrscheinlich zuerst war.

Wenn, wie Geschichte und Ueberlieferung zeigen, Asien die Wiege unsers Geschlecht ist, so mußte im Kreise anderer Künste und Wissenschaften, auch Musik sich hier am früheſten entwicklen.

Ob in Syrien, Mesopotamien oder andern nachbarlichen Fluhren sich die ersten Lebenskeime der bewohnten Erde regten, und die Dämmerung unserer Geschichte heranbrach, ist hier der Ort nicht zu nntersuchen; uns gnüget zu wissen, daß an der östlichen Gränze Asiens zwey große Reiche China und Indien längst als gebildete Staaten blüheten, indeß Afrika noch verödet lag, und Europens Kultur sich erst mühsam entwickelte.

Von den frühen Kenntnissen der Chinesen in der theoretischen und praktichen Musik haben wir durch die Berichte des in Pekin

lebenden Missionärs, Pater Amiot ausführliche Nachricht erhalten. *) Sie beweisen, daß dieses Volk lange vor den Griechen, ein vollständiges Tonsystem hatte.

Die Literatur Indiens war vor wenigen Jahren noch ein unbekanntes Feld. Erst durch die Bemühungen der brittischen Gesellschaft zu Calcutta, besonders durch die gelehrten Erforschungen ihres großen Stifters W. Jones öffnen sich hier neue reichhaltige Schätze aus jedem Zweig des menschlichen Wissens.

Auch Musik ward bey den Hindos nicht blos als ästhetische Kunst, sondern als systematische Wissenschaft, in den frühesten Zeiten vervollkommnet.

Schon im ersten Theile der asiatischen Untersuchungen sagt W. Jones in seiner Abhandlung über die Literatur der Hindu:

„Die Musik dieses Volks ist vielleicht auf reinere und einfa„chere Grundsätze als unsere eigene gebaut; alles Streben ihrer

*) Der VIte Band der memoires conçernant l'histoire, les sciences, les arts des chinois par les missionaires de Pekin, handelt von der chinesischen Musik. Ein kurzer Auszug dieser merkwürdigen Schrift ist im musikalischen Almanach von Forkel auf das Jahr 1784. Leipzig bey Schweikert befindlich. s. auch die Beylage IV dieser Abhandlung.

„Komponisten war auf den großen Hauptzweck der Kunst: natür„lich wahren Ausdruck der Leidenschaften gerichtet, dem „sie sogar oft die Melodie oder den Gesang aufopferten, obgleich „manche ihrer Töne selbst einem europäischen Ohr nicht mißfällig „sind. Beynah dasselbe gilt von der Musik der Perser und Ara„ber. Ihre Theorie ist so vollständig und vollendet, daß eine ge„naue Entwicklung derselben wahrscheinlich viele Dunkelheiten in „der Geschichte der griechischen Musik aufklären würde." Unser Verfasser war auch wirklich damit beschäftigt, eine vollständige Geschichte der indischen Musik zubearbeiten; dies zeigt ein kleiner Aufsatz in seinen hinterlassenen Werken *) der ein vollständiges Register aller Gegenstände enthält, die dieser große Forscher über die Geschichte Asiens noch auszuarbeiten dachte; hätte nicht ein zu früher Tod ihn der Literatur und seinen Freunden entrissen! — Ueber unsern Gegenstand findet sich daher nichts als gegenwärtige Abhandlung, die um vieles wichtiger wäre, wenn der Verfasser seiner Schrift die Uebersetzung irgend eines Samscritischen Werks über Musik, z. B.

*) Dasselbe beweißt auch ein Brief unseres Verfassers an Mr. J. Walker, der sich im 2ten Bande der Oriental Collektions p. 55. vorfindet:

„You touched an important string, when you mentioned the subject of indian music, of which J am particularly fond: J have just read a very old Book on that art in sanscrit, and hope to present the World with the

Sangita — narayana, oder Ragadarpana *) beygefügt hätte; dieses würde uns Zweifels ohn' näher mit dem indischen Tonsystem bekannt gemacht haben, als seine an sich vortrefliche Schrift, deren eigentlicher Zweck aber blos die indischen Tonleitern betrifft. Merkwürdig ist indeß der Gegenstand in jeder Rücksicht.

Bisher war uns von alten Musik-Theorien nur die Griechische bekannt, worauf unsere Neuere sich zum Theil immer noch gründet. Vielleicht gelangen wir durch nähere Kenntniß älterer Tonsysteme zur Einsicht, wie? und auf welchem Wege den Griechen manche musikalische Ideen zukamen, die sie nach ihrer Weise erst bildeten, da doch wahrscheinlich Musik sowohl als Sprache und ein großer Theil ihrer Mythen ihnen vom Auslande zugeführt worden.

substance of it, as soon as the Transactions of our society can be printed: but we go on sloly, since the press is often engaged by governement; and we think it better, to let our fruits ripen naturaly than to bring forward such Watery and imperfect fruits, as are usually raised in hot Beds."

*) In dem Verzeichnis der orientalischen Manuscripte des Sir. W. Jones finden sich folgende Schriften musikalischen Inhalts, davon aber meines Wissens noch keine ins Englische übersetzt worden:

1. Sangita - narayana ein Samscritisches Werk über Musik in der devanagari Schrift.

2. Ra-

Auch auf die Musik der Ethiopier, Egypter und Hebräer, davon uns noch so wenig bekannt ist, kann das indische Tonsystem ein helleres Licht werfen, da bekanntlich eine so große Analogie zwischen diesen Völkern ist, daß, wenn auch nicht auf gleichen Ursprung, doch auf frühzeitigen Verkehr und gemeinsame ältere Quellen des Unterrichts geschlossen werden kann.

So viel im Allgemeinen von dieser Abhandlung.

Manche hier und da nöthige Erläuterungen habe ich theils in den Noten, theils in den Beylagen zu geben gesucht. Welchen Bezug übrigens die beygefügten Abbildungen oder Ragmalas auf das indische Musik-System haben, wird man in der Schrift selbst erklärt finden.

Ich verdanke dieselben der gütigen Mittheilung des Herrn Richard Johnson eines Freundes und gelehrten Mitarbeiters des

2. Raga Darpana aus dem Samscritischen ins Persische übersetzt.
3. Pariataka. Samscritisch.
4. Hazar Dhurpäd oder über indische Vokal-Musik.
5. Shams - al - aswat, oder das Meer der Töne.

s. W. Jones. Works. London 1799. Vol. VI p. 449.

des seeligen W. Jones, dessen Bekanntschaft ich *) vor einigen Jahren in London machte; dieser gelehrte und gefällige Britte, der ausser einer beträchtlichen Sammlung Arabischer, Persischer, und Samscritischer Manuscripte, auch jene lieblich gemahlten Ragmalas oder Vorstellungen musikalischer Mythen besitzt, war so gütig, mir die Copirung derselben und zugleich die Erlaubniß zu gestatten, sie in Deutschland **) nebst der übersetzten Abhandlung seines Freundes W. Jones bekannt zu machen.

*) Während seines Aufenthals in Bengalen war derselbe Beysitzer des Justiztribunals zu Calcutta, zur Zeit als Sir W. Jones die Oberrichter-Stelle desselben begleitete; er ist zugleich Mitglied der asiatischen gelehrten Gesellschaft, und privatisiret dermalen in London.

**) Er war anfänglich gesonnen, sie in London stechen zu lassen; allein der hohe Preis der englischen Kupfertafeln, welche das Werk zu sehr vertheuert hätten, hielt ihn davon zurück.

Anhang.

Noch ist von denen dieser Sammlung beygefügten Gesängen einiges zu erörtern.

Da Herr Jones seiner Schrift nur ein einziges altindisches Lied und zwar das Nr. 1 befindliche mit samscritischen Texte beyfügte, wandt' ich alle Mühe an, mir einige indische Gesangsweisen zu verschaffen, um den musikalischen Leser in Stand zu setzen, von ihrer praktischen Musik zu urtheilen.

Durch die Bemühungen meines Freundes Richard Johnson gelang es mir auch eine in Calcutta selbst gestochene ziemlich

seltene Sammlung Indostanischer Volksmelodien aufzufinden *)

Der Sammler derselben ist ein dort wohnhafter englischer Tonkünstler Namens Bird; was er über diese Gesänge sagt, wollen wir von ihm selbst hören: **)

„Ich habe mich (sagt er in der Vorrede) streng an den „Original-Charakter dieser Lieder gehalten, obschon es mir „keine geringe Mühe gekostet, dieselbe in ein regelmäßiges Zeit„maas zu bringen, welches der indischen Musik überhaupt sehr „mangelt. Die Lieder aus Cashmir und Rohilcund sind zwar „vollkommen regelmäßig, allein selbst diese bedürfen aller Reitze „des Vortrags einer Chanan ***) und den Ausdruck eines Dil„kooks ****) um einem europäischen Ohre zu gefallen.

*) Hiezu fügte ich jene welche W. Ousely in den Oriental-Collektions gesammelt hat, und ein malabarisches Lied aus P. Paul Bartolomäi Reise nach Indostan.

**) Der englische Titel des Werks ist: The oriental' miscellany beeing àcollection of the most favourite Airs of Hindostan by W. Hamilton Bird- Calcutta Printed By J. Cooper 1789 Herrn Hastings zugeeignet.

***) Eine berühmte indische Sängerin.

****) Ein vorzüglich guter Sänger in Callcutta.

Die große Unvollkommenheit der indischen Musik ist ihr gänzlicher Mangel begleitender Stimmen (accompanyment). Eine Terze oder 5te als Begleitung ist dem Sammler in seinem 19jährigen Aufenthalt in Callcutta nie vorgekommen, auch haben ihre Tonsetzer und Virtuosen für Harmonie *) nicht den mindesten Sinn.

Die verschiedene praktische Musikgattungen sind folgende:

Rekhtahs, Teranas, Tuppahs, und Raagnies.

Die Rekhtahs sind die beliebtesten wegen ihrem leichten fließenden Styl und ihrer Regelmäßigkeit.

Die Teranas werden von den Rohillahs gesungen, und zwar blos von Männern, sie sind den erstern im Styl und Vortrag am ähnlichsten.

Raagnies sind an sich selbst so sinn- und regellos **) daß es beinah unmöglich ist, sie in ein bei uns Europäern üb-

*) Nemlich vielstimmigen Gesang.

**) Also eine Art freyer Phantasie oder Prälud? Sie scheinen darin Aehnlichkeit mit den wilden aber schönen Gesängen der schottischen Barden und Harfner zu haben, deren Spiel eben so frey und regellos ist.

Anmerk. d. Uebers.

liches Zeit- und Tonmaas zu bringen; nur ein Eingebohrner von Hindostan vermag sie vorzutragen; sie scheinen in der That blos Eingebungen einer durch Liebe oder andere Leidenschaften erhöhten Phantasie zu seyn, und können folglich ohne gleichtiefes Mitgefühl weder richtig gesungen noch empfunden werden.

Ueberhaupt ist Ausdruck und Zeitmaas die Wesenheit aller Musik.

Nun besitzen diese Raagnies zwar die erste, aber von der zweyten Eigenschaft so wenig, daß der Sammler die Mühe aufgab, sie aufzuzeichnen und nur einige als Beispiel hinzugefügt hat. *)

Schade, daß Herr Bird diesen Gesängen keine indische Worte beygefügt hat. Ob man sich übrigens auf die Treue der

*) Siehe hierüber die in der Beylage 1. enthaltene Bemerkungen des Sir William Ouseley über indische Musik aus dem 1sten Theil seines schätzbaren Werks: Oriental-Collections.

Aufnotirnng verlassen könne, besonders was Takt und Rhytmus betrifft, (der bei Gesängen fremder Völker so schwer zu bestimmen ist,) will ich nicht behaupten; wenigstens zeigte mir Herr Johnson an denen, die er selbst in Indien gehört hatte, manche Fehler wider den indischen Rhytmus. *) Deswegen habe ich das kleine Lied Holey, oder Gesang Crishnas wie Herr Johnson es nur nach Hindostanischer Weise vorsang, getreu aufnotirt. — Den Hindostanischen Liedern habe ich einige arabische, persische, und chinesische Melodien nebst verschiedenen Gesängen wilder Völker in der Absicht beygefügt, um sie mit den indischen Gesängen vergleichen zu können. —

Die meisten Lieder der Hindu, so fremd ihre Wendungen für europäische Ohren auch seyn mögen, haben gleichwohl etwas zartes und gefälliges, besonders die in der weichen Tonart, einen eigenthümlich-rührenden Charakter, der wie Herr Johnson mich versicherte, bei ihrem langsamen Vortrage noch gewinnt, und selbst einem Ausländer gefällt. Dem blos ausüben-

*) Wie überhaupt der Mangel an Zeitmaas den Herr Bird diesen indischen Raagnies vorwirft, hauptsächlich darin liegen mag, daß er den Geist der indischen Sprache, ihrer Poesie und des vielfachabwechselnden Rhythms ihrer Lieder nicht genugsam studirt hatte, um die, aus den mannigfachsten Gefühlen entspringenden Zeitveränderungen in unser Notensystem richtig überzutragen.

den Tonkünstler, der allen Reiz der Musik nur in künstliche Wendungen und Schwürigkeiten setzt, werden diese einfachen Volksgesänge nur wenig sagen. Merkwürdiger sind sie dem philosophischen Forscher, der aus den Liedern eines Volkes, verbunden mit der Kenntniß seiner Sprache, seiner Dichtung, Tänze und Gebährdungen den Charakter und Kunstgenius jeder Nation, ja selbst den Grad ihrer Kultur zu bestimmen weiß. *) Gleich schätzbar sind sie dem denkenden Musiker, der voll Liebe zum Einfach-Schönen Nationalgesänge und alte Volksmelodien aufsucht, um sich mit ihrem Geist vertraut zu machen. Wer die Werke Händels, Lullis, Rameaus, Glucks, Haydens, Schulzens mit Aufmerksamkeit liest, findet in ihnen häufige Spuren einer glücklichen und passenden Anwendung alter Nationalgesänge. **) Selbst die erhabensten un-

*) Vortreflich sagt G. Forster, indem er die Einwohner der Insel Tanna schildert, „schon jetzt hat die Musik dort einen höhern Grad der Vollkommenheit erreicht, als irgend sonst wo im Südmeer, und es ist wohl nicht zu läugnen, daß das Wohlgefallen an harmonischen Tönen eine gewisse Empfindlichkeit voraussetzte, die der Sittlichkeit den Weg bereitet." S. dessen Reisen um die Welt 2 Th. S. 286.

**) Z. B. die meisterhaften airs de Danses des Sauvages von Rameau, das wilde aber prächtige Chor der Skyten in Glucks Iphygenie en Tauride; so viele alte schottische Melodien endlich in Händels Chören und Arien.

serer Kirchen-Choräle, wodurch wirken sie anders, als durch den bestimmten Rhytmus, den rührend einfachen ächtvolks-mäßigen Gesang, der in ihnen herrscht.

Den indischen Melodien eine Baßbegleitung unterzulegen, hielt ich für unnöthig und zweckwidrig, da den Hindu, wie allen Orientalischen Völkern, der vielstimmige Gesang unbekannt ist, und es hier vorzüglich darauf ankommt, den Charakter dieser Lieder kennen zu lernen, der doch mehr in der Melodie und dem Rhythmus, als in der Harmonie zu suchen ist.

Die wissenschaftliche Tonkunst beschäftigt sich mit Erforschung der physischen Ursachen und Eigenschaften der Töne. Vorzüglich sucht sie:

1) die Zahl der harmonischen Klänge festzusetzen.

2) die Gesetze der Leittöne, und deren verschiedene Abänderungen zu bestimmen. Musik, als ästhätische Kunst betrachtet, verbindet die Töne, welche Akustik zu trennen sucht, auf eine dem Ohr gefällige — die Einbildungs-Kraft reizende Weise; oder, indem sie beide Zwecke vereint, fesselt sie unsere Neigung durch sinnliches Wohlgefallen, und erzeugt, als täuschende Sprache der schönen Natur ähnliche Ideen und Gefühle in der Seele des Hörenden. Hierdurch allein erhält sie den Nahmen einer schönen Kunst, die aufs innigste mit Poesie, Mahlerey, und Redekunst verwandt, in ihren Verrichtungen der höheren Dichtkunst untergeordnet, in ihren Wirkungen aber schwächer als ächte Beredsamkeit ist.

Der Wirkungskreis, die Beschäftigung des philosophischen Tonkünstlers und Akustikers ist also:

1) Die eigentliche Richtung und Abweichung der Töne zu entdecken, die sich durch Ausdehnung und successiven Druck der Luft fortpflanzten, nach Maasgabe nemlich, als die vibrirende Luftmasse fortschreitet oder zurückkehrt.

2) Sie sucht zu zeigen aus welchen Ursachen die Töne eine schwingende Bewegung in ihren einzelnen Theilen erregen, wie dieses z. B. in dem bekannten Versuche des Monochords geschieht.

3) die gesetzliche Ursachen zu erweisen, warum alle Theilchen der erregten Saite wenn sie sich mit großer Schnelligkeit wellenförmig bewegen, bald schnelle bald langsamere Oszillationen machen.

4) Die Zahl der Schläge in dem regegemachten Luftraum mit der Zahl der Vibrationen, welche jene Schläge hervorbringen, zu vergleichen.

5) Die Schnelligkeit und Zwischenräume dieser Schläge nach der verschiedenen Schwere und Elastizität der Athmosphäre zu berechnen.

6) Die Würkungen und Gefühle, welche Musik erregt, so viel möglich zu bestimmen, überhaupt:

7) Die Ursachen ihrer mannigfachen und wundervollen Erscheinungen anzugeben.

Der bloße empyrische Tonkünstler im Gegensatz des philosophirenden Musikers, der die erhabenen Lehrsätze der Philosophie der Töne nicht erwägt, ja nicht einmal kennt, erreicht diesen Zweck durch schickliche Melodien und Accente, die er gefühlvollen leidenschaftlichen Gedichten anpaßt; durch glückliche Auswahl von Tacktarten, die zu regelmäßigen Silbenmaßen passen; vorzüglich aber durch Modulationen oder Wahl und Veränderungen der Tonarten, von deren Erfindung und Gebrauch bey den Hindoos ich in dieser Abhandlung eine Haupt-Uebersicht geben will.

Obschon wir im allgemeinen und transcendenten Sinn genommen, jener erhabenen kräftig-wirkenden Musik, die man eine Schwester der Dicht und Redekunst nennen kann, die erste Stelle anweisen müssen, so hat doch auch jene gefällige Kunst die ohne Worte blos durch angenehme Tonfolgen das Gehör ergötzt, nicht nur ihre Reitze; sie kann auch, wie ich überzeugt bin, zu manchen Zwecken wirksam und nützlich gebraucht werden. Ob nun, wie manche dafür halten, die Wirkungen der Töne auf das Gehör durch die Schwingungen eines elastischen Aethers, der sich den Gehör-Nerven mittheilt, und längst ihren festen Fibern fortpflanzt, bewirkt werde; oder ob die Fasern unserer Nerven, die ins unendliche theilbar scheinen, gleich den Saiten einer Laute ihre besondern Vibrationen nach Verhältnisse ihrer Länge und Spannung haben, darüber ist kein hinlänglicher Grund zu entscheiden. Was wir sicher wissen, ist, daß das ganze Nerven-System durch mannigfache Verbindungen der Töne äußerst afficirt werde, und der bloße Gesang hin-

reiche, den Geist aufzuheitern, wenn Geschäfte oder Studien uns zusehr angestrengt haben.

Die Behauptung eines älteren Tonkünstlers, der wahrscheinlich mehr figürlich als in philosophischem Ernste behauptete: Die Seele selbst seye nichts anders als Harmonie, mag wohl die launigte Bemerkung Cicero's veranlaßt haben, daß dieser Schriftsteller seine Philosophie von der Kunst die er ausübe, entlehnt habe.

Hätte derselbe, ohne von seiner eigenen Kunst abzuweichen, den menschlichen Körper als das edelste und zarteste musikalische Instrument beschrieben, mit einer natürlichen Neigung zum Wiederhalle und zur Sympathie begabt; ein Instrument, das auf die Seele wirkt, und wechselseitig von ihr erregt wird, so wäre seine Beschreibung physisch richtiger gewesen.

Daß Musik an und für sich selbst als Heilungsmittel dienen könne, getraue ich mir nicht zu behaupten; indessen läßt sich nicht ohne Grund annehmen, daß wenn nach genossener Mahlzeit zweckmäßige Ruhe für Seele und Körper besonders in heißen Ländern sehr heilsam ist, aus eben demselben Grunde auch kurze gefällige Melodien, die ohne Anstrengung gehört oder gespielt werden können, dieselbe Wirkung des Schlafs und keine seiner Unannehmlichkeiten oder schädlichen Folgen haben müssen, indem sie wie Milton sagt: die Seele in den Ton oder Stimmung einer jeden folgenden Verrichtung versetzen; wie ich dieses oft erfahren und

ein jeder leicht an sich selbst erproben kann. Was ich aber hinzufüge, kann ich nicht mit gleicher Gewißheit behaupten; indessen wüßte ich nicht, warum ich dem Zeugniß eines Mannes nicht trauen sollte, der weder ein eigenes System zu vertheidigen, noch Interesse haben konnte, mich zu hintergehen. — Ich ward nämlich von einem glaubwürdigen Augenzeugen versichert, daß zwei wilde Antelopen öfters aus ihren Wäldern auf einen freyen Platz zu kommen pflegten, wo ein noch wilderes Thier Sirajuddaulah genannt, sich aufhielt, um eine Art wilden Gesangs anzustimmen; diese Antelopen nun hätten seiner Musik mit anscheinendem Wohlgefallen so lange gelauscht, bis das wilde Thier, dessen Seele nicht harmonisch und musikalisch seyn mußte, mit seinen Hörnern auf eines derselben losstieß, um die Kraft seiner Waffen zu üben.

Ein anderes Beyspiel gab mir ein unterrichteter Bewohner dieser Gegend. Er versicherte mich, daß er öfters die giftigsten und bösartigsten Schlangen beym Schall einer Flöte, die, wie es schien, ihnen vorzüglich gefiel, ihre Höhlen habe verlassen sehen.*) Ferner versicherte mich ein gelehr-

*) In Lovalam einer Stadt an der Malabarischen Küste sagt Fra Paolino (in seiner Reise nach Ostindien im Jahr 1776 deutsch übersetzt von J. R. Forster 1798) sah ich zum erstenmal die Operation eines Indischen Schlangenbeschwörers mit an, der durch seine Musik und Proceduren eine Klapperschlange herbeyzog. Etwas das ich bisher für ganz erdichtet und unmöglich gehalten hatte. Anders, und wie mich dünkt richtiger beurtheilt der scharfsinige Kämpfer diese Zauberkünste: Cantu fascinari serpentes, ut tripudient, hoc seculo nemo, nisi stolidus persuadetur: Solus metus est, et ex metu enata assuetudo, quibus generosa et docilis illa bestia inducitur, ut castigatorem pugnum observet, et ejus motum intente assequatur — Kämpferi amoenitatum exoticarum Fasciculus III. p. 569. Anmerk. d. Uebers.

ter Perse: Er sey nämlich öfters zugegen gewesen, wenn ein berühmter Lautenspieler Nahmens Mirza-Mohammed vor einer zahlreichen Gesellschaft in einem Hayne unweit Shiraz gespielt habe, wo er dann deutlich gesehen, wie die Nachtigallen mit ihm gewetteifert hätten, indem sie bald von Zweig zu Zweig geflattert, bald auf den Bäumen Freudengesänge angestimmt hätten, als ob sie sich dem Instrumente, aus dem die süsse Melodie hervorkam, näheren wollten; dann wären sie gleichsam in einer Art Extase zu Boden gefallen, von demselben aber schnell wieder aufgeflogen, sobald die Tonart und Gesangsweise sich geändert hätte. *)

*) Wenn in den Erzählungen der Alten über die Zauberkraft der Musik auch manch Fabelhaftes liegt, so ist doch ihre physische Wirkung auf Thiere eine zu sichere Thatsache um dieselbe abzuleugnen. Auch wüßte ich nicht, aus welchem Grunde man den Thieren das Wohlgefallen an harmonischen Klängen versagen wollte, da ihnen die Natur den Bildungs- und Vervollkommnungstrieb nur in schwächerem Grad als dem Menschen verliehen hat; im Gegentheil finden wir, daß diese Empfänglichkeit zunimmt, je geistiger und feiner organisirt die Thiergattung ist. — Besonders merkwürdig ist die Neigung des Elephanten zur Musik. — Arian erzählt in den indischen Merkwürdigkeiten C. 14, 11. „die gefangenen Elephanten führen die Indier in die Dörfer und werfen ihnen zuerst grüne Halme und Gras zu fressen vor: wenn sie sich, wie sie „insgemein thun, vor Unmuth weigern, etwas zu fressen, so stellen sich hernach „die Indianer um sie herum, und besänftigen sie mit Gesängen, Pauken und „Cymbeln, die sie theils singen, theils schlagen. Denn der Elephant ist eins der „klügsten Thiere auf der Welt.“

Neue Beweise der musikalischen Neigung dieser Thiere hat man vor einigen Jahren in Paris durch Versuche erhalten, die man mit denen sich daselbst befindenden Elephanten anstellte; eine interessante Beschreibung davon ist in dem Gothaischen Almanach von 1800 befindlich.

Bemerk. d. Uebers.

Die Zauberkraft welche die alten Griechen ihrer Musik zuschrieben, so wie jene, die ihr noch heut zu Tage von den Chinesern, Persern und Indiern beygemessen wird, ist wahrscheinlich übertrieben, oder wäre sie auch ächt, so könnte sie unmöglich von der blossen Verbindung und Modification der Töne allein herrühren; — ohne dieselben jedoch abzuläugnen, steht zu vermuthen, daß ihre Wunder durch Musik im weiten Umfang des Worts, wofür sie noch wirklich bey den Hindus gilt, nämlich einer Verbindung von Stimmen, Instrumenten und Handlung; oder Gesang Instrumental-Musik und Mimik *) hervorgebracht worden; dies ist auch der eigentliche und richtige Sinn des indischen Worts Sangita, welches nichts anders sagen will: als Simphonie (Zusammenstimmung). Die meisten indischen Bücher, die von Musik handeln, bestehen aus drey Theilen: gána, vadya, Nritya d. i. Gesang, Saytenspiel (percussion) und Tanzkunst; der erste Theil umfaßt die poetische Rhytmik; der zweite: alles was auf Instrumental-Musik Bezug hat; der dritte die theatralische Vorstellung. Man begreift leicht, wie eine solche Verbindung mit den kräftigen Hilfsmitteln deutlicher Aussprache, Accente, geschmackvoller Gebehrdung und zweckmäßigen wohlgeordneten Decorationen verschwistert, so mächtig wirken.

*) Die meisten alten Völker gaben der Musik dieselbe Ausdehnung — welche Mühe muß es Ihr nicht gekostet haben, sich bey uns von ihren Schwester-Künsten zu trennen! und war dabey Vortheil? oder Verlust? — wirkt die freyer gewordene Tonkunst jetzt schneller und kräftiger als sonst, da sie noch mit Sprache, Tanz und Gebehrdung innigst verbunden war? — aber statt der edlen Einfalt der alten Musik, haben wir Passagen und Schwierigkeiten; von denen leider oft nichts zu sagen ist als: Sonate que me veux tu? —

Anmerk. d. Uebers.

könne, daß sie einer Versammlung zartfühlender Menschen, Thränen hervorlocken, Miene und Farbe ändern, oder die Zuschauer durch Worte, Blicke und Handlung eines begeisterten Künstlers sympathetisch ergreifen könne; noch stärker muß die Wirkung seyn, wenn die Handlung religiösen Inhalts ist, wie dieses in den Alt-Indischen grösseren und kleineren Dramen (sowohl regulären Stücken in mehreren Aufzügen, als kürzeren Vorstellungen von göttlichen Liebes-Scenen) gewöhnlich scheint gewesen zu seyn.

Auf diese Weise ist es allein möglich, die unbezweifelte Wirkungen der großen leidenschaftlichen Arien und Recitativen der neuen italiänischen Opern zu erklären, worinn drey schöne Künste wie die Grazien in einem Reihentanze mit einer Vortrefflichkeit verbunden sind, welche die alte Kunst unmöglich übertroffen, ja wahrscheinlich nicht erreichen konnte: Ein heroisches Drama des Metastasio von Pergolesi oder einem andern aus dieser unvergleichlichen Schule gesetzt, in Neapel aufgeführt, zeigt die Vollkommenheit des menschlichen Kunst-Genius; *) erregt jede zarte Empfindung, und fesselt die Einbildungskraft durch seine Wirkung auf die Sinne.

Wo solche Hülfsmittel, die ein vollkommenes Theater erfordert, nicht anwendbar sind, muß auch die Wirkung der Musik verhältnißmäßig schwä-

*) Dies Lob ist wohl etwas übertrieben; so reizend Pergolesi's Melodien sind, so fehlt der italiänischen Oper nach alten Zuschnitt doch noch vieles, um sie als das Ideal des lyrischen Dramas anzusehen. — Gluck zuerst betrat eine neue und bessere Bahn! — andere Meister sind ihm glücklich gefolgt; möge sich dieses vortreffliche Schauspiel immer mehr seiner Vollkommenheit nähern!

Bemerk. d. Uebers.

cher seyn. Sie wird gleichwol noch stark bleiben, wenn der Sinn des Gesangs oder Lieds an sich selbst bedeutend ist, wenn die Worte nicht allein treu und mit völliger Uebereinstimmung der musikalisch- und rethorischen Accente in die Sprache des Gesangs übertragen worden, sondern auch von einem vollkommenen Sänger, der fühlt was er singt vorgetragen, und von Zuhörern aufgefaßt werden, die richtig fühlen, und zur Begeisterung gestimmt sind: Besonders wenn der Komponist indem er Worte in Töne übersetzt, (denn so wird Komposition am richtigsten benennt) allen Reichthum den die **Natur**, stets geschäftig unsere reinen unschuldigen Vergnügungen zu befördern — ihm darbeut, zu gebrauchen weis; denn anders kann sein Werk nicht richtig und dem Sinn der Dichtung gemäß werden. — Der erste dieser natürlichen Vortheile ist die **Verschiedenheit der Moden** (Tonarten) nach welchen sieben harmonische Töne ihre Bewegung oder Fortschreitung verändern, indem ein jeder dieser sieben Töne, ein **Leit-Ton** werden, und als solcher den übrigen sechs Tönen eine andere neue Relation geben kann. Nebst diesem Phönomen der sieben Töne (die in geometrischer Progression nach dem Verhältniß der Saiten-Länge oder der Zahl ihrer Schwingungen in stetem Cirkel wieder erscheinen) ists jedem Ohre fühlbar, daß in der vollständigen Reihe der sieben Töne oder dem Diapason (wir mögen nun diesen als Cirkel oder als grade Linie betrachten, worinn der erste Ton immer wiederholt wird,) zwey Töne zur Hälfte kleiner sind als die andern fünf Intervallen. Auf diese zwei Haupterscheinungen, sind die Tonarten der Indier (welchen unsere Zusammengesetzte Harmonie ganz unbekannt scheint) hauptsächlich gegründet. Die größeren sind die Ganze, — die kleinern nach dem ge-

wöhnlichen Sprachgebrauch die halben Töne, ohne grade ihr genau berechnetes Verhältniß anzugeben; und es erhellt, daß, da diese halben Töne in Verhältniß zu ihrem Haupt-Ton siebenmal verändert werden können, dieselben eben so viele neue Ton-Arten bilden, die man Ursprüngliche nennen kann. Man muß sie aber nicht mit unsern neueren Moden vermischen, welche aus dem in Europa herrschenden System von Accorden entstanden sind; eher können sie mit den römischen Kirchen-Tönen verglichen werden, welche als schätzbare Ueberbleibsel der alt-griechischen Musik sich in dem erhabenen, einfachen, Seelenerhebenden Choral oder Kirchengesang erhalten haben.

Wenn man diese Töne theilt, so erhält man 12 halbe Töne, und da jeder derselben für sich selbst wieder ein Leit-Ton nach derselben Weise, wie die ursprüngliche Ton-Arten werden kann, so haben wir auf diese Weise siebenmal zwölf oder vier und achtzig Tonarten überhaupt, worunter 77 Neben oder abgeleitete Moden sind. Wir werden sehen, daß die Perser und Indier wenigstens in der Pratick oder in dem gemeinen Volks-System, gleichfals vier und achtzig Tonarten annehmen, obschon sie denselben verschiedene Nahmen geben, und sie in mannigfache Classen theilen. Allein weil mehrere dieser Tonarten entweder dem Ohre widerwärtig, andere von zu schwerer Ausübung sind, und wenige derselben den Charakter von Empfindung und Ausdruck darbieten, den die höhere Musik erfodert, so hat der indische Kunstgenius blos so viele Tonarten beybehalten, als die Natur selbst anzugeben scheint, und war bemüht einem jeden derselben einen

eigenen unterschiedenen Karackter von Schönheit und Ausdruck zu geben. *) Die Ursache warum eine gewisse Reihe von Tönen deren Grund durch sichere Beobachtungen erprobt, und die durch bestimmte sinnliche Bilder ausgedrückt werden kann, eine eigene Wirkung auf das Gehör Organ und die Nerven haben könne? wird uns dann erst bekannt werden, wenn wir bestimmt wissen, wie ein jeder der sieben Strahlen des Regenbogens, worinn sich eine so wundervolle Analogie mit dem musikalischen Tönen befindet, eine eigene bestimmte Wirkung auf unser Auge macht; warum zum Beyspiel blaue und grüne Tinten sanft und lieblich; rothe und gelbe hingegen scharf und blendend sind. — Doch ohne fernere Ausschweifung über diese Phönomene, sey es uns hinreichend zu wissen; daß einige dieser Moden oder Tonarten ihren eigenthümlichen Karakter haben, und zum Ausdruck mannigfacher Seelenempfindungen angewandt werden können, eine Thatsache, die von jenen Tonkünstlern genau erwogen zu werden verdiente, welche alle Tonarten zu einer faden Einförmigkeit herabwürdigen; und ihre wahre Schönheit, die aus der Mannigfachheit entspringt, einer naturwidrigen geist- und geschmacklosen Temperatur aufopfern mögten. **)

*) Wie weit ist die alt-Indische Musik hierinn der unsrigen überlegen? Zwar hat eine jede Tonart auch in unserem System ihren eigenen Karakter; aber wie wenige Tonsetzer bemühen sich, ihn richtig aufzufassen, oder zweckmäßig anzuwenden? Anmerk. d. Uebers.

**) Eine vollkommene Temperatur (sagt mit Recht Vogler) ist in der Theorie unmöglich in der Praktik unausführbar; die Karakteristik der Töne besteht in der Sonderung der schärferen und weicheren Dur Tonarten u. s. f. f. dessen Choral-System. S. 17. Anmerk. d. Uebers.

Die alten Griechen, bey denen diese reizende Kunst lange in den Händen der Dichter und Mathematiker blieb, welche letztere sich doch weniger mit ihr beschäftigten, als erstere, schreiben ihre ganze Zauberkraft der Verschiedenheit der Tonarten zu, sie haben uns aber kaum mehr als die Namen derselben hinterlassen, und keine so deutlichen Begriffe davon gegeben, daß wir im stande wären, sie mit den unsrigen zu vergleichen, oder praktisch auszuüben. — Sie schrieben für Griechen, denen ihre National-Musik bekannt war, viele (ja die meisten) dieser Schriftsteller waren gelehrte Theoretiker die mehr auf Berechnungen der Töne als auf Erfindung von Melodien bedacht waren; so daß wenn wir von der sanften Eolischen, der zarten Lydischen, der wollüstigen Jonischen, der männlichen Dorischen und der begeisternden Phrygischen Tonart reden, wir, (wie mich dünkt) kaum mehr als bloße Wörter ohne klare Ideen aussprechen; wer die trockenen Werke der Griechen selbst nicht lesen will, der findet alles, was über die Musik der Griechen bekannt seyn kann, am besten in einer kleinen Abhandlung des gelehrten Wallis als Anhang zu seiner Ausgabe der Harmonik des Ptolomäus; J. J. Rousseau dessen Genius ersehen war, jede Wissenschaft und Kunst aufzuklären, hat gleichfalls Licht über diese Gegenstände verbreitet; Auch hat Dr. Burney in seiner Geschichte der Musik die Dunkelheiten der alten Musik mit möglichstem Scharfsinn aufgeklärt, und in diesem Werke mit der Eigenschaft eines Tonkünstlers jene des gelehrten und Philosophen verbunden. *)

*) Ohne Nationalvorliebe, sey es einem Deutschen doch erlaubt zu sagen, daß Hr. Forckels Geschichte der Musik, (so weit sie noch erschienen ist) in Rücksicht

Das Glück unserer Brittischen Nation, welche den Seegen einer milden Regierung über den größten und schönsten Theil Indiens verbreitet, kann uns in Stand setzen, eine vollkommene Kenntniß der Orientalischen Musik zu erlangen, und das nicht allein von gemeinen Tonkünstlern, die sich in den brittischen Besitzungen Indiens befinden, sondern selbst von gelehrten Muselmännern und Hindoos. So besitzt ein Eingeborner von Caschan, der kürzlich Resident zu Mursedabad war, eine vollständige Kenntniß der persischen theoretischen und practischen Musik: *) die besten Tonkünstler Indiens würden mit Vergnügen unseren Conzerte zuhören. Wir haben einen leichten Zugang zu den vorzüglichsten asiatischen Abhandlungen über die musikalische Setzkunst, und brauchen nicht mit Chardin **) zu bedauren, daß er versäumt hatte sich zu Ispahan die Erklärung einer kleinen Abhandlung über diesen Gegenstand, den er mit sich nach Europa brachte, zu verschaffen; wir haben auch Gelegenheit und Muße, uns die besten Instrumente zu verschaffen, sie praktisch kennen zu lernen, und mit den unsren zu vergleichen. Die Bemühungen oder vielmehr das angenehme Bestreben eines jeden von uns, und deren wechselseitige Mittheilung oder (um einen Ausdruck der Ton-

sicht der gründlichen Reichhaltigkeit und philosophischen Kritik, jener des Dr. Burney um vieles vorzuziehen sey; — seine musikalische Bibliothek und übrige Schriften enthalten ebenfalls wichtige Beyträge zur Gesch. der Tonkunst. A. d. Ueb.

*) Obschon der Verfasser die Musik der Chinesen in seiner Abhandlung nicht erwähnt, scheint dieselbe gleichwohl viel Aehnlichkeit mit der Indischen Klanglehre zu haben; man sehe in der Beylage IV. die kurze Uebersicht derselben aus Pater Amiots Memoire sur la musique des Chinois. A. d. Ueb.

**) Dem Verf. der Voyages en Perse. Man sehe Beylage I. u. IV. A. d. Ueb.

kunst zu entlehnen) unsre harmonische Zusammenstimmung wird uns zu allen nöthigen Entdeckungen und zur vollkommenen Kenntniß dieser wissenschaftlichen Kunst führen.

Da die Musik der Perser nicht der Zweck dieser Abhandlung ist, so wäre es unnöthig sich lange dabey zu verweilen. *) Ihr ganzes System ist in einer berühmten Sammlung von Abhandlungen reiner und angewandter Mathematick entwickelt, die sich Durratu'ltaj nennt, und einen Gelehrten Namens Allámi Shirazi oder den großen Philosophen von Shiraz (sein eigentlicher Name ist meist vergessen) zum Verfasser hat; allein, da wie ich glaube, die neuen Perser Kenntniß von den harmonischen Büchern des Ptolomäus erlangt haben; so behandeln ihre mathematischen Schriftsteller die Musik mehr wissenschaftlich als im Kunstsinn; sie scheinen dem Beyspiele der Griechen gemäß mehr bemüht, die Arithmetischen Verhältnisse der Töne zu bestimmen, und sie bis in die kleinsten Verhältnisse zu theilen, als die Grundsätze der Modulation, und den Einfluß derselben auf Leidenschaften und Empfindungen zu entwickeln. Dieselbe Bemerkung gilt von einem kurzen aber meisterhaften Werk des berühmten Abusina, vermuthlich auch von einer andern übrigens geistvoll und zierlich geschriebenen persischen Abhandlung Schamsûláswât betitelt, davon ich aber nur die Vorrede zu lesen wagte. Es wird hinreichend seyn zu sagen, daß die Perser ihre 48 Tonarten (der Idee der Localität gemäß) in 12 Haupträume, 24 Kammern,

*) Ueber die Musik der Perser und Araber s. Beylage IV.

und 48 Winkel abtheilen. In einer niedlichen Erzählung: Die vier Derwische genannt, (welche original persisch — mit vieler Eleganz und Reinheit geschrieben ist,) findet sich die Beschreibung eines Concerts, worin vier Sänger, auf vier verschiedenen Instrumenten spielend, vorgestellt werden, als Modulirten sie in 12 Makams oder Perdahs, in 24 Shabahs, und in 48 Gushahs, sie stimmen einen schönen Gesang des Hafiz, auf die frohe Wiederkehr des Frühlings an, und zwar in der perdah-Tonart Rast d. h. grade (direkt) genannt. Alle diese Padahs mit ihren untergeordneten Shabahs sind noch deutlicher von Ammin einem indostanischen Schriftsteller und Tonkünstler bestimmt und benahmst worden. Er bemerkt dabey, daß vor der Regierung des Parviz (dessen musikalische Vergnügungen vom unvergleichlichen Nizami auf das prächtigste beschrieben worden) die Perser nur sieben ursprüngliche Tonarten hatten, deren Benennungen sich wie jene der Griechen und Indier von Gegenden oder Städten herschrieben; so finden wir in den Perdahs: Hijaz, Irak, Isfahan; in den Shabahs oder untergeordneten Tonarten Zabul, Nischabür u s. w. In einem Sanscritischen Buche, das weiter unten vorkommen wird, befindet sich eine Scala von Tonarten Hijéja genannt, in folgenden Versen ausgedruckt:

Mánságraha sa niáso chilo hijéjastu sájáhnē.

Der Name dieser Moden ist nicht Indisch, und wenn mich meine Muthmaßung nicht trügt, daß es blos das corrupte Wort Hijaz sey, welches in der Nagari Schrift nicht wohl anders geschrieben werden kann; so müssen wir daraus schließen, daß es von Persien herübergekommen; hier-

durch hätten wir nun eine persische oder arabische Tonart mit ihrem Diapason aufgefunden nämlich:

D. E. F ♯. G ♯. A, B, C ♯, D.

Der erste halbe Ton kömmt darin zwischen der 4ten und 5ten, der zweite zwischen der 7ten und 8ten Note vor. So wie in der natürlichen Scala f, g, a, h c, d, e, f blos allein C♯ und D♯ oder ga und ni (nach dem indischen Autor) veränderlich sind; vermuthlich bildet dies eine Tonreihe, welche, unserer D major Scala nicht unähnlich ist) obschon immer einige Verschiedenheit darunter seyn mag. (Diese Melodie muß stets mit dem Grundton anfangen, *) und sich in der Quinte der Tonika enden: auch würde es sehr gegen die indische Schicklichkeit gesündigt seyn, dieselbe zu einer andern Tageszeit als des Abends zu singen. Ihre Tonfolge ist in dem oben angeführten Verse enthalten, die Veränderungen ihrer 8taven aber hängen nach Hr. Fowke's Bemerkungen über die Vina **) der indischen Lyre von den festgesetzten unabänderlichen Tonleitern oder Swara-grâma der Indier ab.

Das Ton System der Hindos ist in vielen Sanscritischen Büchern ausführlich abgehandelt, ihre musikalische Schriftsteller überlassen die Arith-

methik

*) Völlig nach Art unserer Kirchentöne, die sich in Authentische und plagale theilen, davon jene von dem Grundton zur Quinte, und Oktave; diese, die plagale hingegen, von der Quinte des Grundtons zur Oktave und Duodezime desselben aufsteigt. S. Sulzers Theorie der schönen Künste. Art. Tonarten der Alten. Anmerk. d. Uebers.

**) Siehe Beylage II.

metik und Größenlehre der Astronomie, und behandeln die Musik als eine Kunst, deren Zweck es ist, die Einbildungskraft zu ergötzen. Die Pandits in dieser Provinz ziehen einstimmig das Werk Damodora irgend einem der gemeinen Volks = Sangita's vor; doch war ich nicht im Stande, mir eine gute Abschrift davon zu verschaffen. Ich bin vollkommen mit dem Buche Nara'yan zufrieden, den ich von Benare's erhielt, und worin Damodora häufig angeführt wird. Die persische Schrift: Geschenk aus Indien betitelt, ward unter dem Schutze Nazem-Schachs vom fleißigen und gelehrten Mirzakhan aufgesetzt. Sie enthält eine vollständige Uebersicht der indischen Literatur mit allen ihren Zweigen; das sehr ausführliche Kapitel über Musik versichert er mit Beyhülfe der Pandits aus dem Buche Ragarnàvà, d. h. dem See der Leidenschaften aus Ragaderpana oder dem Spiegel der Tonleitern; aus Sabhavinòdà oder: die Ergötzung der Gesellschaften, und aus mehrern andern Sanskrit=Schriften gezogen zu haben. Der Sangita=derpan, den er nach seinen angeführten Autoritäten also nennt, ist ins persische übersetzt worden; aber die Erfahrung hat mich gelehrt, daß die Mongolen keinen Begriff von einer treuen Uebersetzung haben, und diesen Nahmen nur einer geschmacklosen Mischung von Text, Glossen und Paraphrasen geben. Sie sind ganz unfähig, sanscritische Worte mit arabischen Lettern zu schreiben, (obschon sie es vorgeben) so daß man aus persischen Schriften die indischen Bücher im geringsten nicht kennen zu lernen im Stande ist; und daß ein Europäer, der den dunkeln Auslegungen der muhametanischen Schriftsteller Indiens folgt, statt aus der reinen Quelle ihrer Litteratur selbst zu schö-

pfen, beständige Gefahr läuft, sich und andere irre zu führen; dies strenge Urtheil gilt selbst von Abu'lfazl, von seinem Bruder Faizi; von Mohsani-Fani, ja selbst von Mirzakhan, wie ich es nach einem langen bedachtsamen Gebrauch ihrer Werke bezeugen kann. Kürzlich erhielte ich eine musikalische Abhandlung im Mathura Dialekt, nebst einigen rein hindostanischen Versuchen, auch besitze ich eine Schrift im sanften Dialekte: Panjah oder Panchanada verfaßt, worinn, wie man mich versichert, die National-Melodien einen eigenen zarten Charakter haben: unglücklicher Weise kenne ich diese Dialekte zu wenig, bin aber überzeugt, daß sie nichts enthalten können, was sich nicht reicher und schöner in der eigentlichen Göttersprache (wie die Hindoos sie nennen) das ist: der Sprache ihrer alten Dichter, Philosophen und Gesetzgeber fände.

Das vorzüglichste Werk über indische Musik welches ich gesehen habe, und vielleicht das Beste unter allen heißt Ragavibo-dha oder die Lehre der musikalischen Tonleitern; es verdient dabey besonders bemerkt zu werden, daß keiner von allen Pandits unserer Provinz, noch von jenen aus Casi oder Cashimir denen ich dasselbe zeigte, zu wissen schien, daß es vorhanden sey; daher es als ein neuer Kunst-Schatz der Musikgeschichte anzusehen, den der Obrist Pollier ans Tageslicht gezogen, und vielleicht vom gänzlichen Untergange gerettet hat. Unter andern Merkwürdigkeiten hat derselbe auch einen ganzen Band zerstreuter Abhandlungen erhalten, welche einzelne Versuche über Musik in Prosa und Versen, und zwar in verschiedenen Dialekten enthalten; ausser vielen prosaischen, indischen und arabischen Abhandlungen befindet sich auch ein

kurzer lateinischer Versuch von Alstedius mit untersetzter persischer Uebersetzung darunter, in welchem eingestreute Citaten aus dem Lukrez und Virgil sehr auffallend sind; aber die schönste Perle dieser Sammlung ist der Nagavibodha, welchen mein Nagari-Copist mit des Obristen Pollier Erlaubniß abschrieb, und der von mir sowohl als von meinem Pandit genau mit dem Originaltext verglichen ward. Dieses Buch scheint zwar sehr alt, aber doch neuer als der Ratnacara des Sarnga-deva zu seyn, welcher öfters darin angeführt wird.

Eine Abschrift davon erhielt Herr Burrow während seiner Reise nach Heridivar. — Der Name des Verfassers war Soma, der ein vortrefflicher Tonkünstler, Gelehrter und Dichter gewesen zu seyn scheint; denn das ganze Buch (selbst die Melodien welche mit Buchstaben ausgedruckt sind, und das 5te und letzte Kapitel ausmachen, nicht ausgenommen) ist in der melodischen Versart arya geschrieben, das 1te 3te und 4te Kapitel erklärt die Theorie der Töne, ihre Eintheilung und Folge, die Veränderungen der Skalen durch die Temperatur nebst einer Nomenclatur von Tonarten nach einem eigenen System, das von dem obengenannten sehr abweicht. — Das 2te Kapitel enthält eine ausführliche Beschreibung der verschiedenen Vinas oder Lyren nebst Melodien für dieselben, dieses Buch allein würde mich, (wäre ich Herr meiner Zeit) aufgemuntert haben, mit Hülfe europäischer Tonkünstler und eines indischen Virtuosen auf der Vina (was den praktischen Theil betrift) eine Abhandlung über das ganze Musiksystem der Hindoos zu schreiben, allein mehr als einen Versuch vermag ich jetzt nicht zu geben,

selbst dieser ist, wie ich fürchte, sehr oberflächlich, ja oft irrig, obschon ich keine Mühe gespart habe mich vor Irrthümern zu bewahren.

In den Schriften der Hindoos ist alles belebt und personifizirt, jede schöne Kunst ist vom Himmel herabgestiegen, alles göttliche und menschliche Wissen quillt aus den Veda's hervor, worunter Samaveda besonders bestimmt war, gesungen zu werden; daher der Leser und Sänger dieses Buchs Udgatri oder Samaga heißt. In der Abschrift, welche der Obrist Pollier davon besitzt, sind die dazu gehörige Melodien in Zeichen abgebildet, deren Entzifferung nicht schwer seyn würde.

„Als das höchste erhaltende Wesen (so sagen die Brahmen) unter der Ge„stalt Crishnas in der Gita verschiedene Befehle zu den Schöpfungen ertheilte, mit „deren vorzüglichsten es sich selbst verglich, erklärte Er, daß Er unter den Vedas „der Saman sey." Von diesen Vedas ist der Upa-Veda der Ganharbas oder Tonkünstler in Indras Himmel ausgegangen, so daß diese göttliche Kunst unserm Geschlechte von Brama selbst, oder vermittelst seiner würkenden Kräfte durch Sereswati, der Göttin der Sprache und Wohlredenheit, mitgetheilt worden.

Ihr mythischer Sohn Nared, der zugleich Gesetzgeber und Sternkundiger war, erfand die Vina (sonst auch Coeh' hapi, Testudo) genannt, eine merkwürdige Thatsache, die nebst mehreren andern ein neuer Beweis der Aehnlichkeit zwischen diesem indischen Gott, und dem Merkur der Lateiner ist. Unter den

begeisterten Menschen glänzt der weiße Bherat als erster Tonkünstler, er war, wie sie sagen, der Erfinder der Natacs, oder Dramen mit Gesang und Tänzen, und erfand auch ein musikalisches System, das seinen Namen trägt. Wenn man dem Mirzakhan (einem persischen Schriftsteller) Glauben beymessen darf, so haben die Hindos vier musikalische Grund-Systeme:

Das erste von Iswara oder Osiris; das zweyte von Bherad; das dritte von Hannumat oder Pavan (dem Pan der Indier) den sie einen Sohn Pavanas dem Beherrscher der Lüfte glauben; das vierte endlich von Callinath, der ein Rishi oder indischer Weltweiser, voll tiefer Kenntnisse in der theoretischen und praktischen Musik war. Diese vier Systeme werden alle im Buch Soma, welches das dritte darunter ist, angeführt. Es scheint sehr alt und praktisch, auch allgemein gebraucht zu werden, wie ich weiter unten in einigen erläuternden Anmerkungen zeigen will. Doch muß ich mit eben diesem Soma, der ein eigenes System enthält, und mit Narayan, der eine Menge anderer anführt, bemerken, daß fast jedes Königreich, ja jede Provinz ihren eigenen Styl von Melodien habe, und dieselbe, was Namen, Zahl, Zusammensetzung der Tonarten betrifft, sehr von einander abgehen. *)

*) So hatte jede Provinz des alten Griechenlands Dorien, Jonien, Phrygien, Aeolien, Lydien u. s. f. ihren eigenen Musikstyl, der, wie bey den Hindos und allen ursprünglichen Völkern mit provinzial-dialekten Sittengebräuchen und Volkssagen so innig verbunden war, daß die Spuren davon unaustilgbar sind, und selbst noch heut zu Tage in diesen Gegenden sich äusseren; wie dies Guis in mehreren Stellen seines interessanten Werks über die Neu-Griechen bemerkt. Anmerk. d. Uebers.

Die zwo Hauptphönomene, die man als Grund und Ursprung der Tonarten ansehen kann, sind:

1) Die Verschiedenheit der Moden oder Weisen, wodurch 7 harmonische Töne ihre Bewegung und Fortschreitung verändern, indem ein jeder dieser Töne ein Leit-Ton wird, und als solcher den übrigen 6 Tönen eine andre Relation geben kann.

2) Die Eintheilung der Oktave oder des Diapasons in zwey halbe Töne oder Intervallen; welche immer zwischen die 3te und 4te und die 7te und 8te fallen.

Diese Grundprinzipien konnten der Aufmerksamkeit der Hindos nicht lange entgehen, ihre biegsame Sprache gab ihnen reichlichen Stoff zu Benennungen für die sieben Swaras oder Töne, die sie in folgender Ordnung neben einander setzten.

Shadrja (wird Sharja ausgesprochen) rishabba, gandhara, madhyama, panchama, dhaivata, nishada; dem ersten davon geben sie den emphatischen Namen Swara oder Ton, seines wichtigen Dienstes in der Scala wegen. Indem sie nun bloß die sieben Anfangssylben jedes Worts beybehielten, so bildeten sie auf diese Weise ein Noten-System und eine Tonleiter, die wenigstens eben so bequem als jene des Guido ist, sie nennen sie Swaragrama oder Septaca und schreiben sie auf diese Weise:

Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.

Drey von diesen Sylben treffen sonderbarer Weise vollkommen, obgleich anders vertheilt, mit jener von David Mostare erfundenen niederländischen Gamme überein, womit er die zu seiner Zeit übliche Tonleiter verbesserte, und die also lautet:

Bo, ce, di, ga. la, ma, ni.

Was die Bezeichnung des Gesangs betrifft, so sind, — da ein jeder indische Mitlauter seiner Natur nach den kurzen Buchstaben a einschließt — fünf dieser Töne durch einzelne Mitlauter bezeichnet, die zwey übrigen haben unterschiedene kurze Sylben erhalten, die von ihrer Benennung hergeleitet sind; lange Sylben an die Stellen der kurzen gesetzt, bedeuten für jede Note eine doppelte Zeit, auch haben sie noch andre Zeichen, um ihre Verlängerung zu bestimmen. Oktaven herunter und herauf; die Verbindung und der schnellere Vortrag der Noten; die Melismen oder der Ausdruck und die Verzierungen beym Gebrauch eines Instruments werden durch schmale Kreise, Ellipsen, kleine Ketten, Curven, enge oder sich verlängernde Horizontal- und Perpendikularlinien in verschiedenen Lagen sehr bestimmt ausgedrückt. Der Beschluß einer Periode wird durch eine Lotos-Blume angedeutet; Zeit und Rithmus aber durch die Prosodie des Verses, und durch die jedesmalige verhältnißmäßige Länge der Sylben, (denen die einzelne oder mehr verbundenen Töne entsprechen) bestimmt. — Wenn ich die eingebohrnen Tonkünstler nicht mißverstanden habe, so kennen sie nicht allein

das Chromatische sondern auch das neue Enharmonische Klang-Geschlecht; denn sie nehmen einstimmig zwey und zwanzig Strutis oder drittheil und viertheils Töne in ihrer 8ve an. Zwar legen sie ihnen keine genau mathematische Gleichheit bey, vielmehr sehen sie dieselben in der Practik alle als gleiche Töne an, und vertheilen sie auf folgende Weise: sa, ma, und pa hat vier; Ri und da drey ga und ni zwey Töne. — Einem jeden derselben haben sie einen in der That lieblichen und bedeutenden Namen gegeben.

Diese Tonleiter hat folgende Gestalt:

Sa, ri,	ga,	ma,	pa,	dha,	ni.	sa,
4 Töne.	3 Töne.	2 Töne.	4 Töne.	4 Töne.	3 Töne.	2 Töne.

Die halben Töne stehen völlig wie in unserer diatonischen Scala; die Intervallen zwischen dem 4ten und 5ten Tone der 8tave; auch jene zwischen dem 1ten und 2ten sind major Töne. Hingegen scheint der Ton zwischen dem 5ten und 6ten der bey uns ein Minorton ist, bey ihnen Major zu seyn. Diese zwey Skalen können öfters coinçidiren, wenn man nämlich ein Strutti (¼ Ton) von pà anstimmt, und es zu Dhà hinzufügt; oder, in der Sprache der indischen Tonkünstler, wenn man Servaretna in die Classe der Santa oder ihrer Schwestern bringt. Denn sie sehen jede Strutti oder halben Ton, als eine kleine Nymfe an. Die Nymfen der 5ten Note oder Panchama heißen màlinì, Chapalà, lòlà, Servaretnà; Santà hingegen und ihre zwo Schwestern gehören der Familie Daivata, oder

dem

dem 6ten Tone zu. So ist wenigstens das System des Cohala, eines alten Dichters, der ein Werk über Musik hinterlassen hat, beschaffen.

Das Buch Soma scheint anzunehmen, daß die 3tels und 4tels Töne nicht einzeln auf der Vina bestimmt und hörbar sind, gleichwohl versichert er, dieselbe Wirkung könne durch verschiedene Anwendungen der Tonarten hervorgebracht werden. So wird, wie ich mir vorstelle, ihr 6ter Modus gewöhnlich durch ein Srutti vermindert; denn er führt nur 2 Tonleitern oder Moden an, worinn die 7 Töne unverändert bleiben.

Nachdem ich mir lang vergebene Mühe gegeben hatte, den Unterschied der Indischen Scala von der Unsrigen aufzufinden, so ersuchte ich einen deutschen Tonkünstler von vieler Fähigkeit, einen indischen Lautenspieler, der ein aufnotirtes Volkslied auf die Liebe Crishna's und Radha's spielte, mit der Violine zu begleiten, der deutsche Virtuos versicherte mich, daß die Scala völlig die unsrige sey. — Auch erfuhr ich späterhin durch Hrn. Shore daß, wenn man einem indischen Sänger den Klavier-Ton angiebt, und er sich in denselben versetzt, die indische aufsteigende Tonreihe von 7 Noten eine Größe oder Major-Terz wie die unsrige habe.

In Rücksicht der Form und des Systems der indischen Vina beziehe ich mich auf die genaue Beschreibung dieses Instruments von Hrn. Fowke im ersten Theil der Transactionen der indischen Akten (S. 295) *) ich will

*) Ich habe dieselbe in der Beylage II nebst der dazu gehörigen Abbildung geliefert. Anmerk. d. Uebers.

hier blos die Scala ihres Griffbretts angeben, so wie ich sie von demselben nebst der Abbildung dieses Instruments erhalten habe. Die regelmässige Tonleiter der Indier kann wie mir scheint, genau mit unserer C major Scala verglichen werden.

c. d. e. f. g. a. h. c. oder
ut. re. mi. fa. sol. la. si. ut.

und wenn dieselbe Sylben auf die Noten angewandt werden, die unsre minor Scala bilden, so sind sie durch Benennungen unterschieden, welche diese Veränderung andeuten. Bevor wir von den Ragas oder Tonleitern der Indier reden, ist es nöthig zu bemerken, daß die 21 Murchanas welche des Hrn. Shores indischer Tonkünstler mit den 22 Strutis verwechselte, anders nichts zu seyn scheinen, als 7 verschiedene Arten und Modificationen, oder (nach der Kunstsprache) Mutationen des Diapasons, mit 3 nach dem Längenmaas und dem Verhältniß dreyer Octaven multiplizirt.

Raga (welches ich Tonart oder Modus übersetze) heißt im Indischen ein Affekt eine Leidenschaft des Gemüths. Eine jede dieser Tonarten ist nach Bherat's Erklärung bestimmt, irgend einen unserer einfachen oder gemischten Gemüths-Affekte zu erregen; wir lernen aus dem Narrayan, daß es zur Zeit Crishna's 16000 Moden oder Tonarten gab, und daß eine jede Gopi, (Nymfe) zu Mathura eine derselben zu ihrem Gesang wählte, um auf diese Weise das Herz ihres Schäfergottes zu fesseln. Allein der

gelehrte Soma, der keine Mythologie in seine Raga oder Tonsystem einmischt, rechnet blos 960 mögliche Veränderungen, durch Hülfe der Temperatur, wählt aber unter diesen nur 23 ursprüngliche zur Praktik brauchbare Tonarten, von denen er viele andere ableitet; obschon er zugleich gesteht, daß durch Verzierung des Gesangs und andere Hülfsmittel diese Moden, gleich den Wellen der See ins unendliche vermehrt werden können. Wir haben bereits angemerkt, daß sich 48 Moden oder Weisen, als Leit-Töne, einer jeden unserer 12 musikalischen Laute festsetzen lassen, welche auf siebenfache Weise die Stellung der halben Töne verändern; allein weil manche dieser Tonarten für die Pratik zu schwer sind, andere hingegen keinen hinlänglich bestimmten Charakter tragen; so haben die Indier, wie es scheint, blos diejenigen beybehalten, die ihnen die Natur selbst angab, und ihrem Tonsystem, durch zwey wirksame Hilfsmittel, nämlich der Ideen-Verknüpfung und der Verminderung oder vielmehr Verstümmelung (mutilation) der natürlichen Scala mehr Kraft verschaft. — Ob die indischen Tonlehrer dafür hielten, daß der schnellere und langsamere Laut gewissermaßen von der Verdünnung und Verdickung der Luft abhienge, so daß derselbe sich leichter und schneller im Sommer als im Frühling und Herbst, und weit geschwinder als im Winter mittheile, kann ich nicht versichern; aber gewiß ist, daß in dem System, welches dem Pavana zugeschrieben wird, ihre ursprüngliche Tonarten nach der Zahl der indischen Jahrszeiten bestimmt werden. *)

*) Diese feine Bemerkung verdiente näher geprüft zu w rden; ob Töne und Musik überhaupt in einer Jahrszeit und Luftart wie in der andern wirke? ob nicht vielmehr Clima, Witterung, Atmosphäre, Hitze, Kälte, Nässe, Trock-

nung

Das Jahr der Hindoos ist in 6 Ritus oder Jahreszeiten vertheilt, deren jede aus zwey Monaten besteht; die erste Jahrszeit beginnt (dem Amarcosha gemäß) mit Marga'sirsha nächst der Zeit des Winter-Solstitiums mit welchem Monate wir den Gott Crishna in der Gita verglichen sehen. Das alte Mondsjahr hingegen fieng mit Asvina der herbstlichen Nachtgleiche, beym Eintritt des Vollmonds an, deswegen schließt die erste musikalische Jahrszeit die Monate Aswin und Cartic ein, und trägt den Namen Sarad, der mit einem Theil unseres Herbstes übereintrift. Die Nächstfolgenden sind: Hemanta und Sisira, welche ihre Namen von Frost und Thau herleiten; dann Vesanta oder das Frühjahr, auch Surabhi, die Glänzende und Pushpasamaya die Blumenzeit genannt. Hierauf folgt Crishna Hitze und Versha' oder die Regenzeit. Indem nun die indischen Tonkünstler die Tonleitern den Jahrszeiten anpaßten, verbanden sie auch gewisse Moden und Melodien mit analogen Ideen, und wurden dadurch in Stand gesetzt, das Andenken der Herbstfeyer am Schlusse des Spätjahrs zurückzurufen; die Wehmuth des Scheidens und der Trennung während der kalten Monate (sehr verschieden von unsern Ideen zu Calcutta) auszudrücken, oder die Freude über die Wiedererscheinung der Blütenzeit zu

nung, die Natur und Wirkung des Klangs modifizire? sind Fragen, welche in der Akustik noch lange nicht hinlänglich erörtert worden. — Schon Baco bemerkte, daß der Klang durch Wasser sich schneller und schärfer mittheile als durch Luft: Sonus sub aqua productus facilius communicabitur duro Corpori per aquam quam in Aere factus aeri. s. Silva silvarum sive hist. natural: Cent. II. 134 etc. 168.

A. d. Uebers.

erwecken, und dem Entzücken des Lenzes in dem Monat Madhu oder Honey durch Gesang noch mehr Fülle zu geben; auch wusten sie sowohl die Ermattung während der drey heißen Zeiten, als die erquickende Erfrischung des ersten Regens, der in diesem heißen Clima einen zweyten Frühling bildet, auszudrücken. — Da ferner das Mondjahr *) welches die religiösen Feste und Gebräuche des Aberglaubens bestimmt, dem Sonnenjahr (dem die Jahrszeiten untergeordnet sind,) abhängt, mithin beyde zugleich in In-

*) In einer späteren Abhandlung über den indischen Thierkreis, zeigt Jones im 1ten Band seiner Werke S. 345) daß die alten Bramanen auch astronomische Mythen und Symbolische Vorstellungen der Constellationen hatten, welche mit den Ragmalas oder Mythen der Tonkunst gleichsam ein System bildeten, davon sich eines aus dem andern erklärte.

„Die Pauranies sagt Er (eine gelehrte indische Sekte) welche alles in der „Natur auf bildliche oder allegorische Mythologie zurückführen, behaupten, „daß einer jeden Constellation eine Nymfe vorstehe und der Gott Soma oder „Lunus zwölf derselben zu Gattinnen gewählt habe, aus welcher Ehe zwölf „kleine Genien oder Monate entstanden seyen, die ihre Benennung von den „Nahmen ihrer Mütter erhalten hätten.“

In einer anderen Abhandlung über das Mondsjahr der Hindoos S. 377. sagt er:

„Die Indier lieben die mythologischen Personificationen so sehr, daß sie einen jeden ihrer dreyßig Tage, welche Sie Tit'his nennen, als eine schöne „Nymfe abbilden. — Das astronomische Buch Gayatritantra eines der hei„ligsten nach dem Veda enthält die lieblichsten Beschreibungen solcher Nym„fen, die viel Aehnlichkeit mit den dreißig Raginis oder Nympfen der indischen „Musik haben. Aehnliche Vorstellungen und Verbindungen der Musik mit der

Astro-

dien galten, so kommt auf diese Weise Andacht der Tonkunst zu Hülfe, und alle Naturkräfte, welche in ihren Festtagen als so viele Götter und Göttinnen allegorisch vorgestellt werden, tragen dazu bey, die Wirkung des Gesanges bey Gemüthern die von Natur zu religiösen Empfindungen gestimmt sind, zu erhöhen. Wahrscheinlich hat auch Pavan, oder wer der Erfinder dieses Systems ist, deswegen die Zahl der Ur-Tonarten von 7 auf 6 gesetzt; doch gnügte dies allein noch nicht zu seinem Vorhaben, er nahm auch noch die fünf Haupteintheilungen des Tages zu Hülfe, nämlich: Morgen, Mittag, Abend (Trisandhya genannt) nebst den zwey Zwischen-Zeiten Vor- und Nachmittag: Soma aber, der noch zwey Ab-

Astronomie finden sich auch bey den Chinesen †) Egyptiern und Griechen. —

Die diatonische Tonleiter war der gemeinschaftliche Maasstab ihrer Tonverhältnisse, und zugleich auch des Planeten-Systems; in demselben Verhältnisse stimmte ihre Scala mit den Stunden des Tages überein.

Nach folgender Vorstellung:

Verhältniß der Töne zu den Planeten.

Saturn.	Jupiter.	Mars.	Sonne.	Venus.	Merkur.	Mond.
B	C	D	E	F	G	a.

Bezeichnung nach dem System des Guido.

†) S. des Pere Amiots mèmoire concernant la musique des Chinois: in den memoires, sur les moeurs, usages, coutumes de ce Peuple. Tome VI. Desgleichen Roussier memoire sur la musique des anciens, und Macrobius in Somn. Scipionis Cap. III.

theilungen oder Intervallen hinzufügte, die er von der Nacht entlehnte (aber nur eine Art von Melodie hinterließ) nahm acht musikalische Veränderungen in Rücksicht auf Zeit an, und Pavans System behielt auch diese Anzahl für die 2te Ordnung der abgeleiteten Tonarten bey. In Indien ist jeder Zweig der Wissenschaften durch dichterische Fabeln verschönert, die erfinderische Kunst der Griechen hat keine reizendere Allegorien hervorgebracht, als die liebliche Familie der 6 Ragas, die nach der Ordnung der Jahreszeiten also aufeinander folgen: Bhairava, Malava, Sriraga, Hindola oder Vasanta, Dipaca und Megha. Jede derselben ist ein Genius oder Halbgott mit fünf Ragini's oder Nymfen vermählt, und Vater von acht kleinen Genien, die Putras oder Söhne heißen.

Der Dichter Genius Shakespears und der Pinsel Albans hätten keine lieblichere Bilder und Formen erfinden können, als jenen Chor etherischer

Verhältnisse der Töne zu den Tagen der Woche.

Sonnabend.	Sonntag.	Montag.	Dienstag.	Mittwoch.	Donnerstag.	Freytag.
1	3	9	27	81	243	729

Verhältnisse nach absteigenden Quinten oder aufsteigenden Quarten in dreyfacher Progression.

H	E	A	D	G	C	F

Benennung nach dem Guidonischen System.

Sollte Pythagoras nicht seine Ideen von der Musik der Sphären daher geschöpft haben? —

Ueberhaupt gehört diese Vorstellung zu den ersten und allgemein verbreitesten der alten Welt, wie wir dies in den Sagen und Urkunden der ältesten Völker allgemein bestätigt finden. Anmerk. d. Uebers.

Wesen, die das Feenland der indischen Einbildungskraft bevölkern, auch haben die indischen Dichter und Mahler die Vortheile nicht versäumt, welche ihnen diese reizende Vorstellungen darboten.

Ein ganzes Kapitel im Narayan ist mit Beschreibungen der Ragas und ihrer Begleiterinnen angefüllt, es ist hauptsächlich aus Damodar, Calancura, Rethnamala, Chandrica, und einem in Versen geschriebenen Traktat über die Musik, der vom Gott Nared selbst verfaßt seyn soll, ausgezogen. Eine Sammlung der auserlesensten Stellen desselben würde gewiß die Leser entzücken; ich hebe nur die erste beste aus, und zweifle nicht, daß man die Sanscrittische Sprache an Sanftheit und Eleganz der italienischen gleich halten würde, wenn sie uns mehr bekannt wäre.

Lila viharéna vanántáralé chinan prasúnani vad hú Saha vilási vesódita divya múrtih, Sriràga esha prut' hitah prilhevyàm. d. h.

„Der Halbgott Sriraga, dessen Ruhm die ganze Welt erfüllt, „scherzt lieblich mit seinen Nymfen. Er streut frische Blüthen in den Schoos „jenes Hayns. — Und seine göttlichen Züge schimmern aus seinen ge„schmackvollen Gewändern hervor."

Diese und ähnliche Vorstellungen sind mit bewundernswürdiger Mannigfaltigkeit in unterschiedenen Versarten und Melodien geschildert, und zugleich durch die zartesten Pinsel in den Ragamala's abgebildet. Die schönsten

darunter

darunter besitzen die Herrn Richard Johnson Esqr. und Mr. Hay. Ein gelehrter Tonkünstler der weder Zeit noch Unkosten scheuen wollte, könnte ein prächtiges Werk veranstalten, wenn er das vollständige Tonsystem der Indier aus Sanscritischer Urschrift mit Melodien von Soma auf die Gesänge des Jajadeva, nebst einer genauen Beschreibung aller Moden und beygefügten Abbildungen der Ragamala's von einem Künstler aus Ciprianis oder Bartolozi's Schule gezeichnet und gestochen, darstellte.

Wir wollen jetzt das zweyte Hülfsmittel betrachten, dessen sich die indische Musik bedient, um ihren Tonleitern einen eigenen unterschiedenen Charakter und schöne Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu geben. Eine merkwürdige Stelle die hier angeführt zu werden verdient, ist jene über die älteste Enharmonik des Olympus aus Plutarchs Abhandlung über die Musik:

„Olympus wird (sagt er) nach dem Bericht des Aristoxens von den „Tonkünstlern für den Erfinder des Enharmonischen Klanggeschlechts gehalten, „denn vor seiner Zeit war alles Diatonisch und Chromatisch. Er soll „auf diese Erfindung ungefähr auf folgende Weise gekommen seyn. Als er „auf seiner Flöte ein Vorspiel im Diatonischen Klanggeschlecht machte, gieng „er öfters in seiner Melodie von der Paramesá und Mesá zu Parhypate-Meson mit Ueberschlagung des Lichanos über; d. h. in Tetracord herabwärts, mit Ueberschlagung des 2ten Tons und heraufwärts „mit Ueberschlagung des 3ten Tons. Da er nun eine besonders schöne „Wirkung hierin bemerkte, so richtete er das ganze System des Hexacords

„und Ⅹtocords nach dieser Analogie ein, und da ihm dieses glückte und wohl-
„gefiel, so nahm er es als ein neues System an, und setzte darinn in der Dori-
„schen Tonart, ohne eine Sayte zu berühren, die dem Diatonischen, dem Chro-
„matischen, oder auch selbst dem Enharmonischen Geschlecht eigenthümlich waren,
„so entstanden seine enharmonische Melodien. Die erste darunter soll der No-
„mos oder die Melodie gewesen seyn, welche die Spondäische hieß; wo-
„rinn keine von den Abtheilungen des Tetrakords (d. i. keins von den Klang-
„geschlechtern) ihren eigenthümlichen Charakter behielt. Denn die genaue
„Harmonik, die jetzt gebräuchlich ist, scheint nicht die Erfindung dieses Ton-
„künstlers gewesen zu seyn; wie sich jedermann leicht überzeugen kann, wenn
„er auf einen Flötenspieler acht giebt, der in dem altmodischen Stiel spielt,
„denn dergleichen Spieler machen gern den halben Ton zum nicht zusammen-
„gesetzten Intervall."

Von dieser Art waren also die ursprünglichen enharmonischen Melodien, in der Folge aber wurde der halbe Ton, in den Lydischen und Phrygischen Tonarten getheilt. Man sieht also daß Olympus die Kunst zur größeren Vollkommenheit brachte, indem er eine Manier einführte, die den ehemaligen Tonkünstlern neu und unbekannt war, und hierdurch Erfinder und Urheber der ächten und schönen griechischen Musik wurde.

Diese Art nun den Charakter und die Würkung einer Tonleiter durch Verminderung oder Verstümmelung ihrer ursprünglichen Töne zu vermehren, ward nach dem Ausspruch des gelehrten und scharfsinnigen Verfassers des

Anacharsis von einem Griechen aus Klein-Asien, der ungefähr in der Mitte des dritten Jahrhunderts vor Christi Geburt lebte, eingeführt; allein bey den Hindoos muß der Gebrauch derselben weit früher gewesen seyn, wenn das Tonsystem, zu welchem ich jetzt wieder zurückkehre, zur Zeit des Rama ist erfunden worden.

Da es nach dem Narayan scheint, daß überhaupt nur 36 Tonleitern oder Moden üblich, und die übrigen alle aus der Praktik verbannt waren, so will ich blos die Scalen der 6 Ragas und 30 Raginis nach Soma, der in dem Narayan angeführt wird, und den Büchern welche die Pandits dem Mirzakham erklärten, hieherſetzen. *) Ich muß mich statt des Cacubha auf Mirzakhan beziehen, weil ich dieses erste Werk in meiner Sanscritischen Sammlung musikalischer Abhandlungen nicht vorfinden kann. Wäre das, was ich von ihm wissen wollte, wichtiger gewesen, so hätte er mich gewiß zu großem Irrthum verleitet; denn er versicherte mich, was ich nun ganz falsch finde, daß Graha die 5te Note oder Quinte jedes Modus sey; womit alle Gesänge, die darin gesetzt sind, unabänderlich anfangen und enden müßten. Drey unterschiedene Töne in jeder Tonleiter heißen Graha, Nyasa, Ansa, und der Verfasser des Narayan erklärt dieselben in folgender Strophe:

*) S. Beylage VI. Da der Verfasser diese Tonleitern blos nach ihren Silben aufgezeichnet hat, so habe ich dieselbe der Bequemlichkeit des Lesers und leichteren Uebersicht wegen auf unser Notensystem reducirt. A. d. Ueb.

Graha Jwarah sa jt yucto yo gita dau samar pitah,
nyasà swarastu Sa procto yo gitadi Samapticah,
yo vyadivyanjacò gané, yasya servé' nugaminah,
yaf ya servatra bahulyam vady ansa pinri potamah,

d. h. „Die Note Graha steht im Anfang und Nyasa am Ende eines „Gesangs; Ansa oder Theil (Verhältniß) ist die Leitnote; welche einer „Melodie ihre Eigenheit giebt, die immer am meisten gebraucht wird, und „welcher gleich einem Beherrscher (obschon sie ein bloser Theil oder Ansa ist) „die andern untergeordnet sind."

Unter dem Worte Vadi (sagt der Commentator) wird diejenige Note verstanden, welche die Raga ankündigt und vergewissert, aus ihr entspringen die Noten Graha und Nyasa. Dies giebt, wie mir scheint, deutlich zu erkennen, daß Ansa die Tonik und die zwey andere gemeiniglich, wie wir sehen werden, ihre Terz und Quinte seyen. In einem Sanscritischen Gedichte: Magha betitelt, ist ein Vers, der diese Idee auf eine analoge Weise erklärt und bestätigt:

Analpatwat prad hanat wad ansa syevetaraswarah,
vyi gishornri patayah prayanti pericharatam.

d. h. „Vor den großen erhabenen Eigenschaften jenes Helden, der so „rüstig im Krieg ist, stehen die andern Könige unterwürfig und untergeordnet, wie die übrigen Noten vor der Ansa."

Wenn Ansa nun als Tonik oder Leitnote der Indier angesehen werden kann, so können wir nach Angabe des Soma die indischen Tonleitern mit Zuverlässigkeit entwerfen, indem wir mit einem Stern die jedesmalige Auslassung einer Note andeuten, (siehe die Tafeln 1. 2. 3. in der Beylage VI.)

In Betreff der dritten Tafel, welche die Formeln des Mirzakhan enthält, läßt sich mit Recht bezweifeln, ob der mongolische Verfasser den Unterschied mag eingesehen haben, der nothwendig zwischen den verschiedenen Tonleitern statt finden muß, da er allen dieselbe Formel beymißt, was seine Umkehrungen von Noten in einigen Raginis betrifft, kann ich anders nichts sagen, als daß dergleichen Veränderungen sich in keinem sanscritischen Buche das ich eingesehen habe, vorfinden. Den gelehrten Tonkünstlern sey es überlassen, in den hier aufgezeichneten Tonleitern die dorische Tonart des Olympus zu finden; aber das verdient doch bemerkt zu werden, daß die chinesische Scala:

c, d, e, * g, a, * sehr nah mit jener von Maravi im Soma ga, ma, pa, * ni, sa, * übereinstimmt. Durch einen in der Musik erfahrnen schottischen Edelmann wissen wir längst in Bengalen, daß die wilde aber gefällige Melodien der alten Hochländer nach einer ähnlichen Abkürzung oder Verstümmelung der natürlichen Scala gebildet sind. Durch solche Verkürzungen und veränderte Erhöhungen oder Vertiefungen der Noten auf der Vina können nun die Tonarten ins unendliche vermehrt werden.

Callinatha nimmt 90 derselben in sein System auf, nemlich für einen jeden harmonischen Gott 6 Nymfen (statt fünfen); für Dipaca, welches allgemein als eine verlohrne Tonart angesehen wird; (obschon Mirza-khan dieselbe angiebt) setzt er Panchama; statt Hindola: Vasanta oder den Frühling; und statt Malava: Natanarayan oder Chrishna den Gott des Tanzes; und zwar alle mit Tonleitern begleitet, die von jenen das Pavan abweichen. Das System des Iswara, welches einige Aehnlichkeit mit der altegyptischen Musik hat, die Osiris erfand oder verbessert haben mag, ist jenem von Hanumat sehr verwandt; nur die Namen und Scalen sind etwas verändert. In all diesen Tonsystemen sind die Namen der Tonleitern bedeutend, und einige derselben so romantisch schön und lieblich wie Shakespearische Zauberscenen im Sommernachtstraum. 48 neue Moden sind von Pherat hinzugekommen, indem er jeden Putra oder Sohn eines Raga noch mit einer Nymfe ehelichte, die man daher Pharya nannte. Seine musikalische Schule nahm daher 132 verschiedene Veränderungen der Notenreihen oder Tonleitern an.

Hätte das indische Reich in den letzten 2000 Jahren sich in seiner völligen Kraft erhalten, so würde zweifelsohne Andacht und Religion der Musik, (die, wie die Hindus vorgeben, von ihren Göttern selbst erfunden ward, und der religiösen Poesie streng angepaßt war) einen ewigen Bestand gegeben haben, allein seit Alexanders Zeiten waren der Revolutionen so viele in diesem Lande, daß, obschon die Sanscritischen Bücher uns die

Theorie ihrer musikalischen Werke aufbewahrt haben, gleichwohl die Pratik der selben (wie alle Pandits und Raja's gestehen) in Gaur und Magaha oder den Provinzen von Bengalen und Behar ganz verlohren ist. Als ich zuerst die Gesänge der Jayadevas, der einem jeden derselben die Namen der Tonarten, indem es vor Alters gesungen ward, vorschrieb, hoffte ich mir die Original Musik dazu verschaffen zu können; allein die Pandits in Süden verwießen mich nach Westen, und die westlichen Brahmen nach Norden; indessen sich jene von Nepal und Cachemir äusserten, sie wüßten von keiner alten Musik; doch müßte dieselbe, wenn sie vorhanden wäre, sich in einer der südlichen Provinzen, worinnen der Dichter der Gitagovinda gebohren worden, am ersten zu finden seyn. Aus all diesem schloß ich, daß diese Kunst, die in den alten Zeiten Indiens so hoch geblüht haben muß, durch Mangel an gehöriger Pflege verfallen sey, obschon wenige Ueberbleibsel davon sich noch in den Schäfer und Rundgesängen von Mathura auf die Liebesergötzungen Crishna's des indischen Apolls erhalten haben. *) Man darf sich deswegen nicht wundern, wenn die neuen Vina-Spieler wenig oder keine von jenen Modulationen oder Veränderungen der Tonarten vorbringen, denen die Leidenschaftliche Musik ihren Zauber schuldig ist. — Aber viele wichtige Gründe bestimmen mich zu glauben, daß die alten indischen Tonkünstler immer einen Hauptleitton zu Bestimmung des Charakters eines in Musik gesetzten lyrischen Gedichts annahmen, den sie nach Erheischung der Empfindung und des Ausdrucks der poetischen Strophen mit andern Tonarten verwechselten und worinn sie nach Art unserer Ritornellen am

*) Ein solches Lied ist das von Jones seiner Abhandlung selbst beygefügte No. I.
A. d. Ueb.

Ende des Stücks immer wieder zurückfielen; obschon ich bekenne, daß die indische Tonarten und Tonleitern, durch ihre Anpassung auf die Jahrszeiten und Stunden sehr beschränkt werden musten, man müste denn annehmen, daß diese Bestimmung blos die Haupttonart betroffen habe. — Wir finden auf der Vina oder indischen Lyre die beyden europäischen Major und Minor Scalen, und wenn durch stärkern Druck des Fingers auf dem Griffbret der halbe Ton anspricht, so kann eine geschickte und geübte Hand sehr leicht die Wirkung kleiner enharmonischen Intervallen hervorbringen. Die Einrichtung dieses Instruments bestätigt meine Meinung; auch erfuhr ich von einem vortreflichen Kenner desselben, daß die offenen Sayten der Vina von Zeit zu Zeit auf eine besondere Art berührt würden, und zwar um das Ohr zu einer neuen Veränderung in den Modulationen vorzubereiten, wozu der ungewöhnlich volle und feine Ton dieses Instruments sehr viel beyträgt. Hiezu kömmt noch, daß die indischen Dichter niemals unterlassen, das Sylbenmaas, welches ihr Modus ist, nach dem Gegenstand oder der herrschenden Empfindung in dem nämlichen Stück zu verändern; ich könnte Beyspiele von poetischen Modulationen, (wenn ich mich so ausdrücken darf) anführen, die den ausdrucksvollsten Stellen unserer besten Tonkünstler gleich kommen; der Musiker muste also natürlicher Weise wetteifern, um den Ausdruck des Dichters zu erreichen, so wie ein guter Uebersetzer seinem Original treu zu bleiben sucht, und da jede indische Tonart eine eigene besondere Gemüthsbewegung vorstellt, so ists kaum möglich, daß ein geschickter Tonkünstler der Veränderung und Ausweichung der Moden entgehen konnte. — Die Bestimmung und die Gesetze der Modulationen scheint in dem Kapitel der vermischten Tonarten,

ent-

enthalten zu seyn, denn eine Mischung von Mellari mit Todi und Sandhavi bedeutet (wie ich muthmaße) einen kurzen Uebergang von einer Tonart zur andern. Doch diese Frage muß so lang unentschieden bleiben, bis wir in Sangita eine nähere Erläuterung darüber finden oder sich eine Abschrift der Gita-Govinda *) entdeckt, wobey zugleich die Musik wäre, so wie sie vor den Zeiten des Callidas gesetzt worden, und deren Noten leicht zu entziffern wären. Es ist natürlich, daß hier die Rede nicht von einer durch Harmonie bestimmten Modulation ist, die, wie ich glaube, den Hindoos ganz unbekannt war; obschon sie, wie die Griechen, Consonanzen von Dissonanzen unterschieden. Ich meine blos einen Uebergang von einer Notenreihe zur andern, so wie sie die Tonlehrer der Griechen beschreiben, welche die Kunst der Harmonie im neuern Sinne genommen, nicht besaßen; oder hätten sie dieselbe auch noch so gut gekannt, sie vielleicht blos zur Unterstützung und Verstärkung der Melodie (die allein zur Sprache der Empfindungen und Leidenschaften geeignet ist), gebraucht haben würden. — Gern wünschte ich diesen Versuch mit einigen Proben altindischer Gesänge aus dem 5ten Kapitel der Soma zu beschließen, doch mag es diesmal mit einem einzigen gnügen, den ich in unsere Noten übersetzt und zugleich die Original Schrift beygefügt habe: ich wähle die Tonart Vasanta, theils weil Jajadeva selbst dieselbe zur schönsten seiner Oden gebrauchte; theils auch weil die Zahl der Noten im Soma, mit der Sylbenzahl der Sam-

*) Siehe Gitagovinda oder die Gesänge Jajadevahs eines altindischen Dichters aus dem Samscrit ins Englische, aus diesem von mir ins deutsche übersetzt mit Erläuterungen. Erfurt bey Beyer und Maring 1801. Anm. d. Ueb.

scritischen Strophe verglichen, uns überzeugen kann, daß der Tonkünstler seine Melodie den Worten des Dichters genau angepaßt habe. Die Worte sind;

„Lalita lavanga lata perisilana comala malaya samíré
„Madhucara nicara carambita cocila cujita cunja cutiré,
„Viharati heririha sarasa vasanté
„Nrityaty yuvayi janena Saman Sachi janasya durante,

D. h. „Während der laue Westwind Malayas Wohlgerüche aus „den Gewürzpflanzen verbreitet und der Schwung der blumichten Bäume „mit dem Gemurmel der Bienenschwärme vermischt, liebliche Töne schallet, „tanzt Hery der süße vielgeliebte, mit einem Chor Jungfrauen im Lenz „dieser Jahrszeit der Freude, aber auch des Kummers für getrennte Ge„liebte!"

Ich habe das Lied aus dem Samscritischen Buch Soma in A oder Sa major gesetzt, weil dieser Ton seiner raschen Munterkeit wegen am besten geeignet ist, die Heiterkeit des Gesanges auszudrücken; allein das Gefühl zarter Wehmuth in dieser genußreichen Jahrszeit, das aus den Errinnerungen genossener zu schnell entflohener Freuden quillt, erforderte in unserem Gesange einen Uebergang in die Minor Tonart, und die Melodie könnte Rondo-artig am Ende der zweyten oder dritten Linie schließen, wo der Sinn ebenfalls aufhört, wenn es nöthig oder zweckmäßig wäre, den

nachahmenden Gesang, den der Dichter so bestimmt vorgezeichnet hat, durch eine andere Modulation auszudrücken. Das Zeitmaas ist sehr schnell, so daß das Lied nach diesem Maasstabe und nach Erforderniß des Ausdrucks bald mehr bald minder fröhlich gesungen werden muß. Die Musik-Tafel No. I. enthält eine Melodie aus der Hindola Tonart, die mit der fünften Note Sa anfängt und endet, in welcher Tonleiter aber pa und ri (oder Secunde und Sechste) fehlen, leicht hätte ich in der Gita Govinta Worte dazu finden können; allein die verbundenen Reize der Dichtkunst und Musik würden mich zu weit führen. — Ungern trenne ich mich von einem Gegenstande, zu welchem ich zurückzukehren schwerlich mehr Muße finden mögte! — —

Zusätze und Bemerkungen des Uebersetzers.

Uebersehen wir das bisher Gesagte, so biethet uns dasselbe folgende Resultate dar:

I. das Musiksystem der Hindoos ist wie jedes andere nicht auf einmal sondern durch allmählige Zusätze und Verbesserungen entstanden; da die Indier wie alle Völker im Anfang ihrer Kultur aus Mangel hellerer Einsicht, alle erworbenen Kenntnisse dem Einfluß überirrdischer Wesen zuschrieben; so war es natürlich, daß sie auch Musik als das wohlthätige Geschenk einer Gottheit ansahen; so wie die Egypter sie durch Osiris und Hermes, die Griechen durch Minerva, Apoll, und Mercur erhalten hatten. Dieses ursprüngliche Musiksystem ward in der Folge durch Bherad, Pavan oder Hannuman (den indischen Pan) und Callinat, einen indischen Weisen verbessert. Dieselbe Beschaffenheit hatte es mit der Erfindung ihrer Instrumente.

So wär die Vina oder indische Lyre als ein Geschenk der Göttin Seraswati unmittelbar vom Himmel entsprossen, und späterhin von einem begeisterten Tonkünstler Nahmens Nared vervollkommnet worden. Aehnliche Mythen hatten die Chinesen, Perser, Araber, Egypter und Griechen.*)

II. Die Verwandschaft und Verbindung der Musik mit der Sternkunde, welche hauptsächlich in ihren analogen Grundverhältnissen zu suchen ist, konnte den Hindoos, die so frühzeitige Beobachtungen über den

*) Merkwürdig ist die Erzählung des griechischen Schriftstellers Eratosthenes in seinen Catasterismen Cap. 24. über den Ursprung und die Vervollkommnung der Lyre. „Neunsaitig steht die Leyer am Himmel, ein Sinnbild der „Musen; zuerst schuf sie Merkur aus einer Schildkröte und aus den Nerven „der Stiere des Apolls. Sieben Saiten hatte sie damals, nach der Zahl „der Atlantiden. Von dem Merkur erhielt sie Apoll und paßte sie der Ode „an. Dieser gab sie dem Orpheus, und da er ein Sohn der Calliope „einer der Musen war, so bezog er sie mit neun Saiten nach der Musenzahl. „Nach der Meinung seiner Zeitgenossen, brachte er es so weit auf diesem Instrumente, daß man von ihm rühmte, sein Gesang ziehe Felsen und Thiere „herbey. Er ehrte den Dionysus nicht, hielt den Helios für den höchsten der Götter und nannte ihn Apollo. Als er nun einst des Nachts seiner „Gewohnheit nach, auf dem Berge Pangaeus wachte, und den Aufgang des „Helios erwartete, um ihn in seiner ersten Schönheit zu schauen, ward Dionysus unwillig darüber, und schickte die Bassariden über ihn, die, wie „Aeschylus sagt, ihn zerrissen und seine Glieder in alle Welt zerstreuten. „Doch die Musen lasen sie wieder zusammen und begruben ihn an dem sogenannten Libethrischen Berge. Da sie aber Niemand fanden, dem sie die „Leyer verehren konnten, erbaten sie ihre Verstirnung zum Denkmal seiner, und „Jupiter winkte Erhörung.

Himmel anstellten und den regelmäßigen Gang der Gestirne berechneten, so wenig entgehen, als den Egyptern, Phönizíern, und Babiloniern. — Daher die astronomischen und musikalischen Systeme der Hindoos, Egypter und Chinesen sich so auffallend ähnlich sind, daß man mit recht entweder auf gemeinsamen ältern Ursprung oder auf frühzeitige Mittheilung von einem Volke zum andern schließen kann.

III. Da die Hindoos wie die Egypter ein in verschiedene Stämme oder Casten getheiltes Volk, und ihre Regierungsform eine priesterliche Theokratie war, so hattte dieses auf Nationalsitten, Cultur und Aufklärung beyder Völker dieselben Folgen, nämlich:

a) Musik, wie alle Künste und Wissenschaften blieben auch hier im Alleinbesitz der Priester.

b) Sie stand in der engsten Verbindung mit Religion und deren äußern Kultus. Daher sie gleichsam als Zwillingsschwester der Astronomie und höheren Physik oder Cosmologie so unwandelbaren und heiligen Gesetzen unterworfen war, daß die geringste Veränderung derselben als Entweihung des gottesdienstlichen Ritus angesehen ward.

IV. Die indische Casten waren wahrscheinlich (wie die Egyptischen) in ihrem ersten Ursprung einzelne Völkerstämme, deren jede ihre eigene Verfassung, Sitten, Herkommen und Sagen hatte. *)

*) S. De Paw Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois Tom I. Vorzüglich Heerens Ideen über Politik u. s. f. der alten Völker. 1ter Theil.

V. Wie diese Völker in Stämme oder Casten, so waren beyde Länder in gewisse Distrikte oder Nomen vertheilt, die sich durch Dialekte, Gebräuche und andere Merkmale unterschieden. Arian in den indischen Merkwürdigkeiten sagt ausdrücklich Cap. 7. „Megasthenes berichtet, die Anzahl der indischen Völker beliefe sich in allem auf hundert und achtzehn. „Ich bin fest der Meinung, daß Indien viele Völkerschaften hat, allein ich „weiß nicht zu errathen, wie dieser Schriftsteller die Zahl mit Gewißheit „erfahren, und sie angeben können. Er war ja nur einen kleinen Strich „Indiens durchgereist, und alle die indischen Völker stehen nicht durch den „Handel mit einander in Verbindung."

Jede dieser Casten pflanzte die Geschichte ihres Stammes durch mündliche Sagen und Lieder fort, der Vater sang sie dem Sohn, dieser dem Enkel, und das gesammte Volk horchte mit Bewunderung der Stimme ihrer Priester und Dichter, wenn sie die Geschichte ihrer Väter bey Festen und Versammlungen sangen. Daher die große Verschiedenheit und mannigfache Abänderung ihres Musik-Styls, wovon Sir Will. Jones ausdrücklich sagt: „Fast jedes Königreich, jede Provinz Indiens hatte ihren eigenen Styl von Melodien, die in Zahl, Nahmen und Zusammensetzung der „Tonarten, völlig von andern abgehen."

So tief blieben diese Gesangsweisen den Hindoos eingeprägt, daß noch jetzt, wo Indien aufhört ein selbständiges Reich zu seyn, ihre alten Lieder und National-Sagen nicht gänzlich verklungen sind.

VI. Ein Hauptvorzug der indischen Tonkünstler war, daß sie sich nicht zu sehr dem spekulativen Theil der Klanglehre überließen, sondern Musik als eine ästhätische Kunst behandelten, deren wesentlicher Zweck es ist, zu gefallen und zu rühren. Sie überließen die Klanglehre der Mathematik und Physik, und waren vorzüglich bemüht, durch Gesang in Verbindung mit Instrumenten, Handlung und Tanz auf die zartfühlende Seelen ihrer Zuhörer zu wirken. — Denselben Zweck verbanden die Griechen mit der Tonkunst, und erreichten ihn auch; wenn anders die Erzählungen ihrer Dichter, Philosophen und Geschichtschreiber von den Zauberwirkungen derselben keine blose Träume sind. Allein ihre Musik hatte gleiches Schicksal mit der Philosophie; wie diese durch die Sophisten von ihrer Würde zu einer eitlen Disputirkunst herabsank, so suchten die mathematischen blos spekulativen Tonkünstler in der Musik nichts als Zahlen; sie überhäuften sie mit unnützen Berechnungen; zersplitterten ihre Töne in so viel kleine Theile, daß ihre einfache Wirkung verlohren gieng, und diese schöne Kunst zuletzt völlig ausartete.

VII. Eine andere Vollkommenheit des indischen Tonsystems ist die richtige Eintheilung ihrer Scale, indem sie nicht nach Tetrachorden sondern auf unsere Weise nach 8taven Gattungen zählen, und ihren Diapason wie wir in 12 halbe Töne theilen; auch in der Bestimmung der Intervallen unserm System näher kommen als die Griechen *)

Das

(* Der Vorzug der 8taven Eintheilung vor dem Tetrachord System besteht hauptsächlich darin, daß jene:

a) der

Das System der Tonarten (Moden) scheinen die Indier völlig in dem Sinn der griechischen Tonlehre zu verstehen, nach beyden ist nämlich Tonart (Modus) eine Transposition oder Versetzung ähnlicher Reihen von Tönen, die in einer gewissen Weite auf einander folgen, und zwar nicht in einer bestimmten Ordnung, sondern nur in Rücksicht ihrer Höhe oder Tiefe. Da hingegen die 8taven-Gattungen (Species-Octavà) die Ordnung anzeigen, wie in den Tonarten die ganzen und halben Töne einander folgen. Eine jede Tonart enthält nach der griechischen und indischen Theorie alle 7 Octaven-Gattungen. Bey den Griechen benannte man die verschiedenen Arten der Transposition (oder Moden) nach den Provinzen Asiens und Griechenlands, wozu das Vaterland derjenigen

a) der Natur gemäßer,

b) vollständiger und Bequemer ist.

Der Natur gemäßer, weil die Verhältnisse der 8tave und deren Unterabtheilung, wie uns das Monochord lehrt, in der Natur jedes Klangfähigen Körpers liegen, statt daß die Eintheilung in Tetrachorde ein System der Willkühr und des Zufalls ist.

Vollständiger. a) Indem die diatonische Stuffenreihe vom Grundton bis zu dessen Verdoppelung (oder Erhöhuug) nach dem Verhältniß 1. 2. eine natürlichere Klangfolge giebt, als jene Reihe allmählich entstandener, an einander gereihter Tetrachorde h c d e e f g a oder nach dem vollständigeren System des Pythagoras:

Tetrachord

1 2 3 4

h c d e f g a b c d e f g a

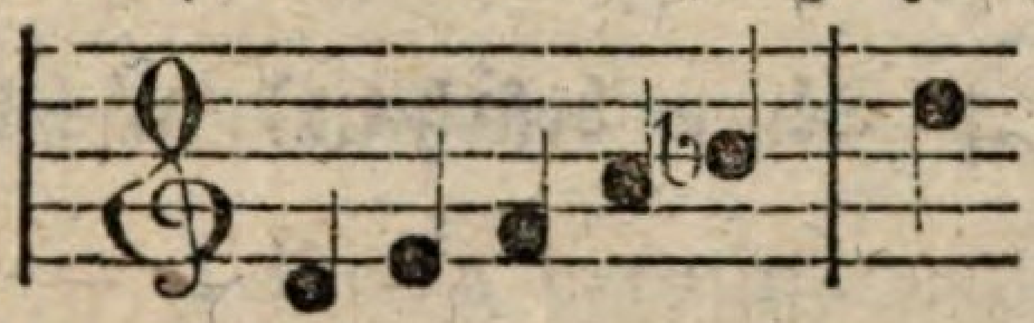
Man

Tonart Gelegenheit gab, wo dieselbe zuerst war versucht, und als bestimmte Gesangsweise angenommen worden. So entstanden die Phrygische, Dorische, Jonische, Lydische ꝛc. Moden. Als die Musik methodischer ward, fieng man an die verschiedenen im System enthaltenen Octaven-Gattungen zu unterscheiden, und weil man keine neue Nahmen zur Bezeichnung dieser neuen Gattungen zu geben wuste, so entlehnte man sie von den ursprünglichen Tonarten selbst; daher die spätern Benennungen der phrygischen, Aeolischen, Lydischen, Jonischen, Dorischen Octaven-Gattungen; daher aber auch die Schwierigkeiten der alten Musik, welche hauptsächlich aus dieser Verwechselung und Benennung verschiedener Dinge mit denselben Nahmen entstand. Werfen wir einen Blick auf diese indische Ton-

Man sieht hier beym ersten Blick, daß mehrere Ergänzungs- oder Verbindungs-Töne vorkommen, die der bloßen Tetrachorde wegen verdoppelt werden. So ist z. B. in der Tonfolge des unteren Tetrachords H c d e der Ton E zugleich Schluß und Anfangston des nächstfolgenden Tetrachords e f g a u. s. w.

Zwar besteht unsre 8tave ebenfalls aus zwey Tetrachorden c d. e f g a h c. jedoch mit dem Unterschied, daß hier jeder Ton selbstständig und unabhängig von den andern ist.

b) Weil die Töne nicht sprungweise, sondern direkt in unmittelbarer Ordnung folgen. Die Griechen sahen bald die Unbequemlichkeit ihres Tetrachordal-Systems ein, und setzten daher das Pentachord an die Stelle. (S. Marpurgs Krit. Einl. in die Geschichte der alt nnd neuen Musik. Seite 119. u. s. w.) durch Guidos von Arrezo Reform ward dieses Pentachord in ein System von sechs Sayten verändert, bis man endlich nach mannigfachen Versuchen, vorzüglich durch Glareans Bemühung im Jahr 1547 anfieng, die Töne Octochordenmäßig oder nach Oktaven einzutheilen. Eine Weise, die wohl unabänderlich bleiben wird, da sie in der Natur gegründet ist.

leitern *) so scheinen die erste Reihen ihre ursprüngliche Tonarten, die untern hingegen die verschiedenen Octaven-Gattungen dieser Tonart zu seyn. Nach unserm System beurtheilt: sind diese Scalen freylich mangelhaft; wenn der Aussage des Sir W. Jones gemäß, nur die großen halben Noten als feste unveränderliche Töne, die ändern hingegen als bloße Zusätze oder Veränderungen zu betrachten sind, die durch die Temperatur oder die Kunst des Spielers hervorgebracht werden, so enthalten ihre meisten Scalen nicht mehr als 5 oder 6 feste Töne; sie gleichen jener Chinesischen und altschottischen Tonleiter, die mit der Alt-Enharmonischen Scala der Griechen übereinkömmt, welche Plutarch erwähnt, und die sämmtlich mit Auslassung zweyer Töne in der 8tave ein bloses Pentachord  bilden.

Diese einfache Scalen sind als die ersten Versuche eines Gesangliebenden Volks anzusehen, dessen Klanglehre noch nicht zu einem vollständigen System gebildet, dessen Instrumente zu unvollkommen sind, um mehr als die ersten Naturlaute damit hervorzubringen. Unstreitig hat die Vervollkommnung **) der Instrumente bey allen Nationen vieles zur Ausbildung der Tonleitern und Gesangsweisen beygetragen.

Wenn der Wilde seine Gefühle durch Gesang ausdrückt, bedarf er weder Rechentafel noch Monochord, um die Verhältnisse seiner Töne zu

*) Siehe Beylage VI.

**) Ich habe mich hierüber in meiner Schrift: Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie, weitläufiger erklärt.

bestimmen; die Natur führt ihn einen kürzeren Weg. Das vollkommenste Tonwerkzeug hat er in sich selbst; durch wiederholte Versuche bildet er seine Stimme zu reinen Modulationen, und sucht diese Töne bald durch äußere Werkzeuge nachzuahmen. Aus Schilfrohr, Holz oder zarten Beinen der Gazellen, Rehen und Kraniche schnitzt er sich einfache Hirten-Pfeiffen. Die Schaale einer Schildkröte dient der Cithare zum Resonanzboden; das Horn eines Stiers oder Widders *) wird mit Sayten bespannt, die aus Thiergedärmen künstlich bereitet, oder aus Seide gesponnen sind. So entsteht Musik bey allen Völkern zur Zeit ihres Hirten- Jäger- oder Fischer-Lebens. Mit wachsender Cultur, mit vermehrten Bedürfnissen vervollkommnen sich auch die Instrumente und der enge Ton-Cyclus (anfänglich nur aus 3 oder 4 Tönen bestehend) wächst zur vollendeteten Scala an.

Wie schön sagt Lucrez:

Et Zephyri cava per calamorum Sibila primum
Agrestes docuêre cavas inflare cicutas.
Inde minutatim dulces didicêre querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentûm

*) Alias quoque in Tibiis aliorum cornua adhibita, praesertim Phrygiis, et in Cytharis antiquorum vel ipsum Cornu vel cornu quid Similimum pro brachiis humerisque ostendunt eorum monumenta. An autem orygum fuerit, vel boum, penes lectores dijudicetur. Thom. Bartholini Dissert. de Unicornu Amstelod. 1679 p. 77.

Avia per nemora ac sylvas saltusque reperta,
Per loca pastorum deserta, atque otia dia.
Sic unum quidquid paulatim protrahit aetas
In medium, ratioque in luminis eruit oras.

de Rerum natura lib. V.

In dunklen Grotten, in schattigten Wäldern, am Ufer der See ward die Flöte erfunden. — Aber weder das Säuseln des Schilfs noch das Gemurmel des Bachs; nicht der Gesang der Vögel veranlaßte den Menschen zur Nachahmung dieser Töne wie Lukrez glaubt:

At liquidas avium voces imitarier ore
ante fuit multo quam laevia carmina cantu
concelebrare homines possent auresque juvare;

Der Gesang entsteht nicht durch bloße Nachahmung. Selbst ohne Worte — ist er Ausdruck des tiefsten innigsten Gefühls. Wer kennt nicht die liebliche Mythe von Pan und Syrinx? erklärt Sie uns nicht am natürlichsten den Ursprung der Flöte? die sanftklagenden Töne des Schilfrohrs (in der Mythen-Sprache eine verwandelte Nymfe) veranlaßten den Hirten sich Rohrpfeifen zu schnitzen, die er mit seinem Hauche belebt; einfach sind ihre Töne, aber hinreichend seine Gefühle auszudrücken; auf ihr lobt er die Götter, ihr vertraut er seine Freuden und Leiden, mit ihren Tönen klagt er den Thälern und Wäldern seine Liebe.

Denn (wie der Verfasser der Kaligone *) sagt) „auch ohne Worte, „durch, und an sich selbst hat sich Musik zur Kunst ihrer Art gebildet.“

Man kennt den Streit, der in Griechenland so lange zwischen den Flötenspielern und Citharisten über das Alter und die Vorzüge beyder Instrumente geführt worden; **) ungeachtet der unbezweifelten Vorzüge der Saiten-Instrumente, sprechen doch viele Gründe zu Gunsten der Flöte; denn:

1) Ist der Natur gemäß die einfache Erfindung der zusammengesetzten vorgegangen; mithin die Erfindung der Rohrpfeife, dem rohen wilden näher als die künstlichere Bearbeitung der Darm- und Metall-Sayten.

2) Gewährt die Flöte, wie alle Blasinstrumente den Vortheil, daß ihr Ton dauernder, mithin dem Zweck: eine feste Scale zu Gründen geeigneter ist, als Sayten-Instrumente, welche durch Einfluß äußerer und innerer Ursachen der Verstimmung mehr unterworfen sind.

3) Spricht die Musik-Geschichte alter Tanz, Rythmus- und Freude liebenden Völker für das hohe Alter der Flöte.

*) Kaligone 2 Th. S. 169.

**) Hierauf beziehen sich zum Theil die lieblichen Mythen der Griechen von Minerva als Flöten-Erfinderinn; von Pan dem Erfinder der Syrinx. Von Mercur und Apoll mit dem Marsias und Mydas. Siehe Hr. Böttigers schöne Abhandlung über die Erfindung der Flöte. In Wielands attischen Museum. 1 B. 2. St.

Dies bestätigen auch die Nachrichten der neuentdeckten Länder; in den Südsee Inseln, in Neu-Seeland und andern Gegenden des neuen Welttheils fand man keine Sayten-Instrumente, wohl aber Flöten von unterschiedener Form und Größe *).

4) Unter allen Instrumenten ist vorzüglich die Flöte, morgenländischen Ursprungs. Obgleich Homer der Flöte weniger als der besayteten Instrumente erwähnt, **) so wissen wir dagegen, daß in den Vorhomerischen Zeiten die Lotos-Flöte an den Ufern des Nyls entstand; daß Pan in Arkadien die Syrinx erfand, daß von Aegypten, Phönizien, überhaupt von Oberasien her, wo der Gebrauch der blasenden Instrumente sich in das früheste vorgriechische Alterthum verliert, der Gebrauch der Flöten nach Phrygien, und von da in die Küstenländer Klein-Asiens gekommen. Was Indien insbesondere betrift, so ist entweder durch den Zug des ägyptischen Bachus nach Orient ***) die Flöte

*) Der englische Seecapitain Tournaux brachte im Jahr 1774 dergleichen Flöten aus der Insel Amsterdam in der Südsee zurück, und überreichte sie der Londner Academie. Die philosophische Tranfactionen von 1774 enthalten eine lesenswürdige Beschreibung derselben, welche der Leser in der Beylage VIII. übersetzt findet.

**) S. Hr. Boettigers Abhandlung über die Flöte. S. 290. auch Forkels Geschichte der Musik und Bartholin de tibiis veterum in mehreren Stellen.

***) Von den Kriegen des Bachus (sagt Arian in den indischen Merkwürdigk. C. 5. §. 3.) sind noch beträchtliche Denkmäler vorhanden. Erstlich die Stadt Nissa selbst, ferner der Berg Meru und der Epheu, der darauf wächst, und endlich sogar die Gebräuche der Indianer. Sie ziehen nämlich unter

nebst andern blasenden Instrumenten, die bey den Religions = Gebräuchen dieses Gottes üblich waren, dort frühzeitig bekannt geworden; *) oder, wäre die Einwanderung des Bachus nach Indien auch bloße Dichter = Fabel, so ist doch die frühe Verbreitung seines Dienstes in ganz Asien, und von dort aus über Thrazien nach den griechischen Küstenländern eine historische Thatsache; nun wissen wir, daß in der Feyer der Orgien keine Lyren, sondern bloß blasende Instrumente gebraucht wurden. **) Hieraus erhellt, daß die Flöten auch in Indien längst bekannt gewesen, vielleicht waren sie schon vor der Bachischen Einwanderung dort einheimisch und selbst indischen Ursprungs. Da wir auch in den Inseln der Südsee, wohin die Bachusreligion doch gewiß nicht drang, ihren Ge=

dem Schalle der Trompeten und Cymbeln in die Schlacht, und tragen scheckigte Kleider, wie diejenigen tragen, die das Fest des Bachus begehen.

*) Hiezu kömmt, daß Pan der Erfinder der Syrinx ein treuer Gefährte und Begleiter des Bachus in seinen Zügen war. — Eine ähnliche Gottheit verehren noch heut zu Tage die Hindos unter dem Namen Pavan oder Hanuman, den sie ebenfalls als den Erfinder vieler Instrumente, und eines eigenen Tonsystems vorstellen. Siehe P. Pauli Bartholomaei System. Brahmanicum. pag. 142.

**) Sowohl die Vorstellung des indischen Bachus bey den Griechen (sagt mit Recht Herr Heeren) als auch mehrere Punkte seiner Mythologie, scheinen es außer Zweifel zu setzen, daß er keinem andern als dem Rama der Inder seinen Ursprung zu verdanken habe; siehe Ideen über die Politik u. s. f. der Völker der alten Welt 2. Theil. Seite 348. über Rama oder Shri Rama den indischen Bachus dessen Ursprung und Dienst, siehe auch P. Bartolomaei Systema Brahmanicum, oder dessen Auszug deutsch unter dem Titel: Darstellung der Brahmanisch = Indischen Götterlehre, Gotha bey Ettinger 1797. S. 127.

Gebrauch finden. Gleichwohl scheint bey den Indier die Vina oder Lyre von jeher beliebter als die Flöte gewesen zu seyn; überhaupt ist der Vorzug, den ein Volk diesem oder jenem Instrumente giebt, von so mannichfachen Umständen abhängig, daß keine allgemeine Regel hier statt findet; Klima, Landeserzeugnisse, Erziehung, Herkommen u. s. f. können die nächste Veranlassung zur Erfindung oder Einführung gewisser Tonwerkzeuge seyn, und ihnen durch religiösen Gebrauch heilige Sanktion geben. Ueberhaupt ist die Geschichte der Erfindung musikalischer Instrumente bey allen Völkern mehr mytisch als historisch, daher auch so schwer mit der Fackel der Kritik zu beleuchten; so viel sich indessen im Allgemeinen bestimmen läßt, scheint die Erfindung der Lyre nicht viel jünger, als jene der Flöte; ja bey einigen Völkern das Lieblings-Instrument zur Begleitung ihres Gesangs zu seyn; so bey den Arabern, Persern, Ethiopiern. Die indische Musik-Schriften sprechen blos von der zartbesayteten sanfttönenden Vina als der Erfindung eines Gottes, die wesentlich dazu diente, den Gesang zu begleiten und zu unterstützen; in der That ist sie auch der Form, Einrichtung und Klang nach, als ein Instrument zu betrachten, das vieles dazu beytrug, das indische Musik-System frühzeitig zu vervollkommnen.

Die Natur selbst lehrte diese Völker, daß die sanften Töne der Sayten-Instrumente mehr zur Begleitung der Stimme geeignet seyen, als der scharfe durchdringende Klang der Flöten.

Aus dem bisher Gesagten lassen sich nun folgende Resultate ziehen: daß

1) die Erfindung und Vervollkommnung der Sayten-Instrumente ein höherer Fortschritt in der musikalischen Kultur sey, und einen gebildetern Zustand voraussetze, als wenn ein Volk sich am rauhen wilden Klang der blasenden Instrumente ergötzt, deren durchdringender Ton mehr zum Rythmus des Tanzes, zur Jagd und Kraft-Erweckung im Kriege geeignet ist; statt daß die sanftere Lyre, von der Natur gleichsam bestimmt ward, die menschliche Stimme und den Gesang der Liebe zu begleiten.

2) Giebt uns die schöne Kultur der Musik bey den Hindoos neue Beweise der glücklichen Anlage und frühzeitigen Ausbildung dieses Volkes; sie zeigt, daß das Land, worin begeisterte Barden eine Sakontala, Gitagovinda und andere Meisterwerke dichteten, auch große Tonkünstler hervorbrachte, die den Reitz der Melodie mit dem harmonischen Versbau zu verbinden wußten. Möge der forschende Geist der gelehrten Britten in Bengalen uns bald die Bekanntschaft eines musikalischen Dramas aus Calidas oder Yajadevas Zeitalter zuführen; und uns dadurch in Stand setzen, mit mehr Sachkenntniß über indische Musik zu urtheilen.

Neue Beyträge zur indischen Musik von W. Ouseley. Aus dem Englischen übersetzt.

Beylage I.

Meine Schrift lag schon zum Druck bereit, als ich durch die gütige Mittheilung eines literarischen Freundes das reichhaltige, in Deutschland so seltene Werk: Ousely's oriental Collections London 1797 erhielt.

Da dasselbe nebst mehreren indischen und chinesischen Original-Gesängen *) zugleich interessante Beyträge zur indischen Musik-Geschichte enthält, so eile ich, sie dem Leser um so mehr mitzutheilen, als sie:

1) Der Abhandlung des S. W. Jones zur Erläuterung und Berichtigung dienen können.

2) Meine Muthmaßungen über Ursprung, Zweck und Deutung der Ragmalas (wie mir däucht,) vollkommen bestätigen.

*) Der Leser findet sie in der Reihe der übrigen Indischen Melodien.
Anmerk. d. Uebers.

Als ich, sagt Sir. W. Ouseley, seit mehreren Jahren bemüht war, mir eine genauere Kenntniß vom Zustand der schönen Künste in Persien zu verschaffen; bat ich meine Correspondenten in Asien um die Mittheilung vorzüglich wichtiger und zuverlässiger Beschreibungen, suchte auch in England selbst meine Sammlung Orientalischer Manuscripte immer mehr zu bereicheren.

Nebst zwey schönen Abschriften von Sadi's Gulistan und Bostan, die dem berühmten Chardin gehört hatten, war ich vor kurzem so glücklich, ein kleines aber merkwürdiges Werk über persische Musik zu erhalten, das, wie ich gegründete Ursache zu glauben habe, von eben diesem großen Orientalisten nach Europa gebracht worden, und dasselbe Manuscript ist, dessen Erklärung (wie er im IIIten Bande S. 158. seiner Reisen mit Bedaueren äussert) er sich während seines Auffenthalts zu Ispahan *) nicht verschaffen konnte. Da aber mein gegenwärtiger Zweck sich auf die Musik von Hindostan beschränkt, so will ich hier nur erwähnen, daß unter vielen Büchern, die ich aus dem Orient erhalten habe, mehrere sich befinden, die, obgleich in persischer Sprache geschrieben, sich doch als Uebersetzung aus dem Samscrit ankündigen, und von den musikalischen Tonarten der Hindu-Rags oder Ragny handeln.

Gleichwohl ist in den folgenden Bemerkungen wenig oder kein Gebrauch von denselben gemacht worden, sollte man dennoch etwas lehrreiches oder unterhaltendes darinn finden, so ist der Leser den vorzüglichsten Dank meinem Bruder Mr. Gore Ouseley schuldig, der durch einen vieljährigen Auffenthalt in Indien sich eine vollkommene Kenntniß der theoretischen und praktischen Musik der Hindus erworben hat.

Ihm verdanke ich die Mittheilung der indostanischen Gesänge, sowohl, als die Abbildung der musikalischen Instrumente.

*) Sir. W. Jones spricht in seiner Abhandlung über die Tonleitern der Hindus von einem persischen Werke Durratu'lta betitelt, von einem großen Gelehrten verfaßt, den man gemeinlich Allami Shirazi d. i. den großen Weisen von Shiraz nennt, denn sein eigentlicher Nahme ist vergessen; es scheint aber aus allen Umständen, daß dieser anonyme Verfasser Sadi selbst war. Auch vom berühmten Dichter Jami ist noch eine Abhandlung über Musik vorhanden.

Was ich hier liefre, ist ein bloser Auszug seines Briefs; nebst diesem habe ich die mit persischen Zeichen notirte Melodie des Ramguli - Liedes (mit nicht geringer Mühe) entziffert, und die Uebersetzung einiger Stellen aus einem persischen Manuscript über Musik hinzugefügt, welches ich der gütigen Mittheilung Sir George Stautons verdanke.

Was die alten höchst merkwürdigen Melodien betrifft, welche die Indier Ragis oder Ragynèes nennen; so sind die Volks - Sagen darüber so mannigfach und romantisch, als die Zauberwirkungen, die man ihnen zuschreibt. — Unter den sechs Ragis oder Ragnys, welches so viel als Grund und ursprüngliche Töne bedeutet, leiten fünf derselben ihren Ursprung von Mahadeo *) her, der sie aus seinen fünf Köpfen hervorbrachte. Den sechsten bildete seine Gattin Parbutèe, und die dreyßig Ragni oder musikalischen Nympfen erschuf Brima (Brama) selbst, dem Himmel entsproffen diese überirdische Melodien auch in Rücksicht ihrer eignen Zusammensetzung und Wendungen.

Unter den drey griechischen Klang - Geschlechtern kommen sie dem ältesten enharmonischen am nächsten, die neueren indischen Lieder und Gesänge sind meistens diatonisch. Beyliegende Melodie No. I. ist ein hinduisches Lied, bekannt durch seine Anfangs - Worte:

Gul Buddun thoo hum See.

No. II. ist ein anderes Jungle Tuppa genannt, wovon folgendes die Worte sind.

Nock erbesòr millee poteer gullà doorea Koonjà Choola dauntee hassia Naaloò, Rangonee gwalia naolò.

Diese Ragnys sind übrigens schwer in unser Noten - System überzutragen, weil ihm die hinlänglichen Zeichen mangeln, um die vielen fast unmerklichen Nuancen von Erhöhungen und Vertiefungen, Verstärkung und Abschwächung der Stimme bey ihrem Vortrag anzudeuten; das Zeitmaas dieser Lieder ist meist unterbrochen und unregelmäßig, ihre Modulation wild und mannigfach. **) Die wundervoll-

*) Ein Beynahme des Chrishna. Anm. d. Ueb.

**) Man vergleiche hiemit (Seite XII. der Vorrede dieses Werks) die Schilderung der verschiedenen indischen Musik - Gattungen. Anm. d. Ueb.

sten unglaublichsten Sagen herrschen bey den Hindu über die Wirkungen dieser Musik Gattung, der sie noch mehr Wunderkraft zuschreiben, als die Griechen den Zaubertönen ihres Orpheus, Timotheus u. s. w.

So behaupten sie, daß in alten Zeiten diese Gesänge fähig gewesen, den rauhesten Winter in milden Frühling; den Regen in Sonnenschein zu verwandeln; Thautropfen und Regenströhme vom Himmel, oder Feuer aus der Erde zu entlocken u. s. f.

Wenn ein Europäer sich im nördlichen Indien nach diesen Wundergesängen befragt, so ist die Antwort: die ächte Kunst der Vorzeit sey zwar verlohren gegangen, allein noch gäbe es im westlichen Theil des Landes vortreffliche Tonkünstler, die solche Zauberwirkungen hervorbringen könnten. In Westen hingegen heißt es: Bengalen sey das einzige Land, wo sich vielleicht noch solche Virtuosen befänden.

Was die heutige Musik der Hindu und ihre Wirkung betrifft, so ist (um mich der Worte eines großen Musikkenners zu bedienen) unstreitig, daß viele ihrer Volksgesänge, die schöne elegischklagende Simplicität der schottischen und irrländischen Melodien, manche einen unbeschreiblich zarten und anmuthvollen Ton, andere einen wilden phantastischen und originellen Gang besitzen.

Von Contrapunct und Harmonie in unserem Sinn, weis die indische Musik nichts; kein samscritisches noch persisches Werk über Tonkunst erwähnt dieselbe. Gleichwohl ist die musikalische Literatur der Hindu sehr zahlreich. Sir W. Jones erwähnt die Werke eines berühmten Tonkünstlers Nahmens Amin: ferner: Damodara, Narayan, Ragarnava (oder der See der Leidenschaften) Sabhavinoda (oder die Ergötzlichkeiten der Gesellschaften.) Ragavibodha (oder Lehre der Tonarten.) Ratnacara nebst vielen anderen Samscritischen und hindustanischen Abhandlungen. Ins persische sind übersetzt worden, das Werk Raàgaderpan (oder Spiegel der Raags d. i. Grundtöne) und zwar durch Fackir ulla aus einem hinduischen Buche über die Tonlehre: Muncuttuhub betittelt, und auf Befehl des Mansing Rajah von Gualier zusammengetragen. — Ferner Sungeet Derpan (oder Spiegel der Melodie.) Durch die Güte des vorhin erwähnten Sr. Staunton erhielt ich noch ein anderes Manuscript über indische Musik, das von Deenanout dem Sohn des Bausdheo im ersten

Monat Ramzan im Jahr der Hegyra 1137 (Xti 1724 unter dem Tittel: Versuch über die Tonkunst) aus dem indischen Buch Baurjauthuck ins persische war übersetzt worden; es enthält Regeln über die Raugs oder Raugnees, und über den Vortrag der musikalischen Instrumente. Leser die eine nähere Kenntniß der indischen Tonleitern und Instrumente zu erlangen wünschen, finden sie in den Abhandlungen des S. W. Jones und anderer Mitglieder der asiatischen Gesellschaft. Mein Zweck ist, hier bloß einen kurzen Auszug aus dem vorerwähnten Werk zu liefern.

Demselben gemäß haben die Hindu eine aus sieben Tönen bestehende Tonleiter gleich der unsrigen, die in drey aufsteigenden Ast-hans *) oder 8taven wiederholt, eine Reihe von 21 natürlichen Klängen bildet. Die Samscritische Nahmen der 7 Hauptnoten der Gamme

sind Sa, ra, ga, ma, pa, da, na.
oder Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.

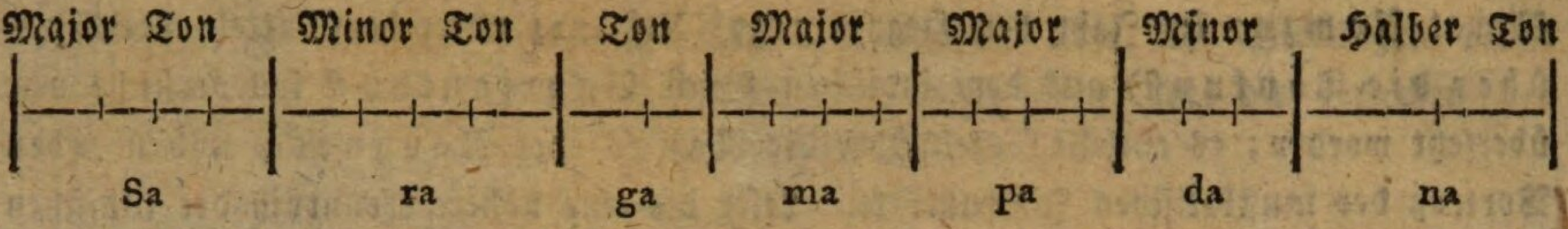
und die ihnen entsprechende persische Nahmen, wenn sie aufrecht geschrieben werden, folgende:

Kau - redge.
Rekhub.
gund haur.
mud - dhum,
Punchum.
Dhawoth.
Neckhaudh. —

Von diesen sieben Worten (das erste ausgenommen) werden die Anfangsbuchstaben zur Bezeichnung der Noten gebraucht, statt Kauredge wird gewöhnlich Sur gesetzt, welches Samscritisch: Swara (Grundnote) bedeutet.

Jede Octave ist eine Wiederholung der ersten, und enthält: 22 Struti oder Soorts (Viertheils-Noten, Diésis) bey denen der Major und Minor auf eine eigene Weise vertheilt ist:

*) Vom Samscritischen Wort Ashta oder Asthan welches acht bedeutet, und Ara die Speige eines Rades oder etwas dem ähnliches.



Die folgenden Worte werden über oder unter die Noten geschrieben, und bezeichnen, wie man sieht, sowohl den Werth als die Dauer und den Vortrag derselben nach folgender Ansicht:

Istaud — langsam.
Ro — schnell.
Gusht — $\frac{1}{8}$ Note.
Jumbaun — Triller.
Kashedz — Gezogen oder geschliffen.
Thurrah — doppeltriller, doch nicht so schnell, daß sich die Töne vermischen.
Teep } beydes bedeutet, daß der Ton eine 8tave höher zu versetzen
Kopaulee } sey.

Zuweilen stehen zwey solcher Worte über oder unter einer Note, wie Thurrah und Kashed über der Note Dhawoth im Liede Ramguli, wovon die persische Noten-Bezeichnung hier beysteht. *) In meinem Manuscripte sind diese Worte mit rothen, die Noten aber in schwarzer Dinte geschrieben. Ich will es versuchen die Erklärung einer persischen Melodie zu geben; und zwar auf die Weise, daß die größeren Buchstaben die Noten vorstellen, die kleinern Current-Buchstaben hingegen die persischen Worte, welche ober oder unter den Noten stehen, und wie wir gesehen haben, dazu dienen, den Werth und Vortrag der Noten anzudeuten.

(Vor dem Gesang steht: Canoon e newaktun Ramguly. D. h. Die Vorschrift wie der Gesang Ramgulli zu spielen sey.)

SA.

*) Da den meisten Lesern diese Melodie mit ihrer persischen oder vielmehr indischen Noten-Bezeichnung wahrscheinlich unverständlich seyn mögte, so habe ich sie in unser Noten-System übergetragen. Sie steht No. 42 der Lieder-Sammlung.

SA.	SA.	GA.	SA.	DHA.	KPY
Istaud.	Ro.	Ro.	Ro.	Ro.	Istaud.

KPY.	NI.	DHA.	Pa	DHA.
Istaud.	Kashed.	Thurrah.	Thurrah.	Kashed.
Gusht.		Kashed.		

NI.	DHA.	PA.	MA.	GA.	GA.
Thurrah.	Ro.	Kashed.	Thurrah.	Thurrah.	Ro.

GA.	RI.	SA.	SA.
Kasheed.	Thurrah.	Thurrah.	Istaud.
	Kasheed.	Kasheed.	

Sa bedeutet Sur (welches an sich selbst wie ich vorher erwähnte) statt der ersten Note Kauredge gesetzt wird. GA, Gundhaur. DHA, Dhawoth u. s. f. KPY (eine Benennung, die in Hinduischen Gamme nicht vorkömmt,) zeigt hier soviel als Kopalee oder Versetzung in die 8ve an.

* * *

Die auf der 28ten Kupfertafel befindliche Figur I. ist die Serinda oder bengalische Violine nebst ihrem Profil (2) und Bogen, (3) die Saiten dieses Instruments sind aus einer Art Seide gesponnen. Fig. 4. stellt die Flöte Crishna's vor, Samscritisch Baàsereé genannt. Sie besteht aus einem Stück Bambusrohr unserem Flageolett ähnlich, mit dem Unterschiede, daß der Diapason oder Umfang der 8ve dieser Flöte nicht so genau wie an jener nach ganzen, sondern vielmehr nach halben Noten getheilt ist. Ihr Ton ist klagend und so leicht anzustimmen, daß viele es mit den Nasenlöchern anblasen. *) Das Instrument Toomeree genannt, (Fig. 5) ist in Dekan gemeiner als in Bengalen, es wird aus einer Gourd oder Cuddos Nuß **) verfertigt, und hat an dem äusseren Rande gleich der Querpfeife zwey enge Bamburöhre befestigt.

*) Dies Instrument, das den Flöten von Neuseeland und den Sozietäts-Inseln so ähnlich ist, zeigt durch seine Einrichtung und seinen Gebrauch, daß es vom höchsten Alterthum seyn muß. Man vergleiche die Beylage V. über die Instrumente der Südsee-Inseln.

**) Was für eine Art Frucht dieses sey, erwähnt Sr. Ouseley nicht. A. d. Ueb.

Anhang.

a) Bemerkungen über ein Indisches Instrument.

Vor kurzem erhielt ich aus Engelland die Zeichnung eines Instruments *) jedoch ohne weitere Erklärung, als: daß die ihr zur Seite stehende Schrift Bezug auf indische Musik habe. Die Schriftzüge erkannte ich zwar sogleich für Persisch, da ich aber diese Sprache nicht verstehe, so war mir damit im geringsten nicht geholfen.

Was nun das Instrument selbst betrifft, so sah ich freilich beym ersten Blicke, daß es weder die Vina noch die indische Serinda **) seyn könne. Ihr einen bestimmten Nahmen zu geben wage ich indessen nicht, vielleicht ist jedoch meine Muthmassung nicht ungegründet, daß es die Magoudi oder gewöhnliche indische Guitarre sey. ***)

Das Instrument, welches auf der 3ten Tafel der Ragmalas vorkommt, ist diesem in etwas ähnlich, ****) außer daß jenes nur 3 Saiten hat, und der Hals anders gebogen ist.

*) Dessen Abbildung Taf. 27. Fig. 2.

**) Welche ein Bogen-Instrument ist und nur 3 Saiten hat.

***) Ueber dieses Instrument sehe man die folgende Beylage.

****) Noch mehr aber, wie mir scheint, jenes auf der VIten Tafel.

Die Indier, Perser und Araber scheinen überhaupt, so wie wir mehrere Arten Guitarren, Lauten und Lyren zu haben. — Wo der Ursprung? welches die erste einfachste Form dieser Instrumente war? ist schwer zu entscheiden, gewiß aber sind sie aus dem höchsten Alterthum, denn selbst auf egyptischen Obelisken, namentlich jenem, der zu Rom auf dem Campo marcio steht, kommt ein Instrument vor, das nur zwey Saiten hat und seiner Form nach mit dem neapolitanischen Colascione viel Aehnlichkeit hat. *)

Da die persische Buchstaben, die dem Instrumente zur Seite stehen, in mir einigen Zweifel über den Inhalt dieser Schrift (die sich auf indische Musik beziehen sollte, erregten; so wandt ich mich deshalb an Herrn Professor Tychsen in Göttingen, und ersuchte denselben um gefällige Aufklärung, der auch die Güte hatte, mir folgende Erläuterungen darüber zu zu senden:

---

b) Erläuterungen über die dem Indischen Instrumente in der Originalzeichnung beystehende Schrift von Hrn. Professor Tychsen.

Zur Erklärung der gütigst mitgetheilten und hiebey zurückgehenden Zeichnung einer Indischen Guitarre und der daneben stehenden Schrift kann ich nur einen sehr unvollkommenen Beytrag liefern, weil mir beyde dazu unentbehrliche Stücke, musikalische Kunstkenntnis und Kenntnis der Sprache fehlen. Denn die Schrift, obgleich sie mit persischen Buchstaben geschrieben ist, ist nicht persisch, sondern hindostanische Landessprache. Ich kann daher nur folgendes bemerken:

*) Burney hist. of music. Vol. I. pag. 204 und 205. Forkel Geschichte der Musik 1ster Th. S. 83.

1. Die Indische Musik hat 7 Töne und 3 Octaven. Die Töne heissen

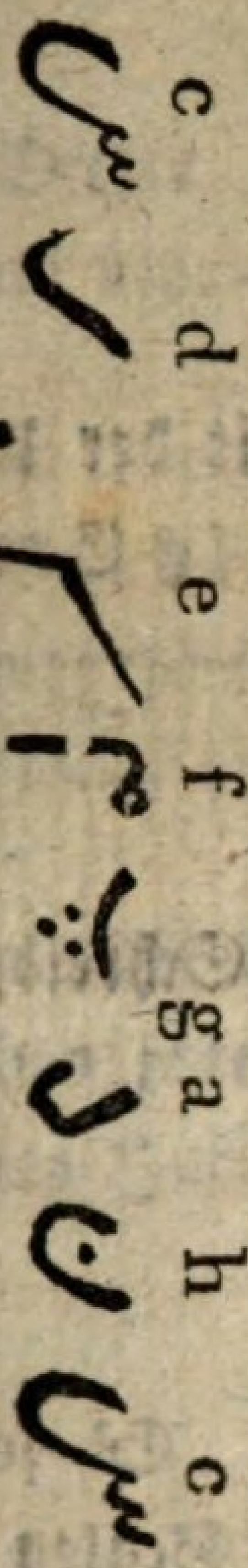
1. کھرج Karedsch. Diese werden bezeichnet durch folgende Abkürzungen.

1.	کھرج	Karedsch.	1. س vel. سر	S	Ser. (vom Samscred. Swara Schall.) um es von N. 3. zu unterscheiden.
2.	رکھب	Rekheb	2. ر	R	
3.	کندار vel. کندھار	Kendar	3. ک	K	
4.	مدھم	Medhem	4. م	M	
5.	پنچم	Pentschem	5. پ	P	
6.	دھوت	Dehwot	6. د	D	
7.	نکھاب	Nikhab	7. ن	N	

2. Die an der Seite des Instruments (zur linken) stehenden cursiv Buchstaben sind nun ohne Zweifel diese Noten, in 3 Abtheilungen.

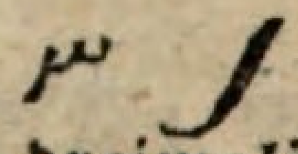
3. Ueber der ersten Abtheilung steht mit cursiv Buchstaben

کھرج گرام مع ھفت مورچھنا Kahredsch Kerâm maaho heft Murtschhena. Das letzte Wort verstehe ich nicht; aus der Analogie der 2 folgenden Ueberschriften läßt sich aber vermuthen daß es ohngefähr heissen soll: Karedsch oder س Ser. als Grundton, mit 7 Veränderungen oder Scalen. Diese folgen nun die Reihe herunter. Ich will versuchen sie darzustellen, und für die Indischen Zeichen S. R. K. etc. unsre c d e f etc. setzen. Voraus bemerke ich, daß die Wörter, die auf der Zeichnung rechts stehen hier links stehen, und alles umgekehrt ist, weil die persische Schrift von der rechten anfängt.



	gerade od. recht		umgekehrt	
Autermende	*ardeh*	c d e f g a h	*averdeh*	h a g f e d c
Reukhebi	—	d e f g a h c	—	c h a g f e d
Auteratia	—	e f g a h c d	—	d c h a g f e
Sedeh Kehrdſcha	—	f g a h c d e	—	e d c h a g f
Metſchri Kerta	—	g a h c d e f	—	f e d c h a g
Aſukrata	—	a h c d e f g	—	g f e d c h a
Abehrukna	—	h c d e f g a	—	a g f e d c h

4. Die Wörter autermende etc. verſtehe ich nicht. Vielleicht ſind es Tonarten, das arde und averdeh, das ſtets wiederholt wird, hier aber nur durch Striche angedeutet iſt, muß ſo viel heiſſen als recht und umgekehrt oder von unten, von oben. Averdeh heißt im Perſiſchen gebracht, hergebracht, getragen. Alſo etwa reducirt? Es kann aber auch Indiſch ſeyn.

5. Sonderbar iſt es daß g a (oder) nur Eine Zeile haben. Es ſcheint, daß jede Note eine Zeile haben müßte, alſo das a ( ) bey Aſukrata, das h bey Abehrukna ſtehen müßte, und c unten überflüßig ſey. Allein eben dieſe Zuſammenſtellung kommt in den folgenden beyden Abtheilungen vor  (c d) und (g a). Es iſt alſo abſichtlich ſo geſchrieben, oder ein dreimaliger Schreibefehler anzunehmen.

6. Nun folgt die zweite Abtheilung mit dem Rubrum.

Medhem Keram maaho ꝛc. Medhem (= f) als Grundton mit

7. Veränderungen. Voranstehen wieder 7 andre Namen z. B.

		recht		umgekehrt	
	f Suberi	*ardeh*	f g a h c d e	*averdeh*	e d c h a g f
	g Hernasua	—	g a h c d e f	—	f e d c h a g

a Kelubta und so ferner. Eben so die dritte Abtheiluug mit der Ueberschrift Kendâr Keram maaho heft Murtschhena. Kendar als Grundton mit 7 Veränderungen oder Scalen

e Bida e f g a h c d umgekehrt d c h a g f e

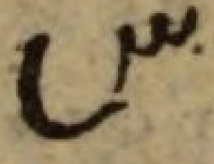
f Besala f (g) a h c d e etc. (= g fehlt, durch einen Schreibfehl.)

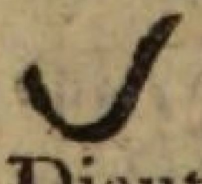
g Sumkehi g a h c d e c.

a

Ich fahre nicht weiter fort, weil sich das übrige von selbst ergiebt. Es scheint offenbar, daß die 3 Abtheilungen 3 Tonarten, und die 7 Murtschhena's Scalen seyn sollen, nur scheint mir die große Aehnlichkeit mit unsrer neuern Musik oder Tonsystem eine Schwierigkeit zu machen.

8. Was zur Rechten der Zeichnung steht

mit dem Namen  = c

Tisra
becudti
menda
Tschehiduni
 = d
Diauti
Renchbi etc.

weiß ich gar nicht zu deuten.

Vielleicht sollen sie die Griffe andeuten, durch welche die beygesetzten Noten auf dem Instrumente hervorgebracht werden.

c) Nachtrag.

Diesen interessanten Bemerkungen füge Ich nur noch einige Zusätze und Resultate bey. Der gegebenen Erläuterung gemäß ist:

1. Die erwähnte Schrift eine kurze Uebersicht der indischen Grundtöne, und Tonarten, oder Oktaven Gattungen. Das heißt eine Art Tablatur, die wahrscheinlich zur Uebersicht der Tonfolge für den Guitarre-Schüler der Zeichnung des Instruments zur Seite gesetzt wurde.

2. Die Benennungen Karesh, Rekheb, Kendar, Medhem u. s. f. entsprechen jenen, welche Sr. W. Ouseley in seiner Abhandlung gleichfalls als Benennungen Indischer Hauptklänge erwähnt, die Verschiedenheit der Schreibart:

Kouredge	für	Karedsch
Rekhub	—	Rekheb
Gundhaur	—	Kendar
Mud-dhum	—	Medhem
Punchum	—	Pentschem
Dhawoth	—	Dehwot
Neckhaudh	—	Nickhab

liegt blos in der Verschiedenheit der Englischen Schreibart und Aussprache, wodurch die Wörter ausländischer Sprachen öfters so verändert werden, daß man Mühe hat sie zu erkennen. So wie der Engelländer das doppelte O im Wort Hindoo = U ausspricht, und Hindu sagt, so verhält es sich auch mit den Wörtern Kau-redge, Gundhaur u. s. w. welche, nach dem englischen Accent: Karedsch, Kendar u. s. f. gelesen werden.

3. Der Umstand, daß hier indische Wörter mit persischen Buchstaben geschrieben sind, ist in Hindostan nicht ungewöhnlich, und scheint daher zu rühren, daß man zu Abschreibern nicht immer gebohrne Hindu, sondern öfters Mongolen, auch wohl Perser gebraucht, denen persische Schriftzüge geläufiger sind, als das Nagarische, Talingische, Baranesische, oder Tamulische Alphabet, wozu noch kommt, daß das eigentlich Bengalische ein roher uncultivirter Dialekt ist, der nicht einmal eigenthümliche Schriftzüge hat. S. Halhed grammar of the Bengal Language 1778. 4.

4. Die Wörter: Autermende, Renkhebi, Auterbia ꝛc. sind, wie Ich muthmaße, die Bengalischen Benennungen einer jeden Tonleiter, oder Octaven Gattung, und drücken (gleich den Samscritischen Nahmen Varati, Medhayma-di, Bhairavi,) die Tonreihe oder den Diapáson eines jeden Hapttones aus; wie im Gegentheil die Wörter Karedsh, Rekheb, Kendar, Medhem, Penthhem Dehwot, Nickhab: den Samscritischen Nahmen der 7 Hapttöne: Sa, ri, ga, ma, pa, dha, na; oder: Sa, ri, ga, ma, dha, ni entsprechen. *)

5. Ardeh und Averdeh scheint das auszudrücken, was man sowohl nach der alt-griechischen Klanglehre, als nach der unsrigen von der Tonleiter zu sagen pflegt, nemlich: Sie stehe auf- oder abwärts, in gerader, oder umgekehrter Richtung.

6. Den Umstand, den Hr. Pr. Tychsen bemerkt, daß: g und a (oder پ د) nur eine Zeile haben, und ein jeder dieser Töne nicht seine eigene Tonleiter (oder Octave) habe, sondern gleichsam in einer zusammenfließen, statt daß nach der Zahl der 7 Grundtöne eben so viel abgeleitete Octavengattungen folgen sollten; wird dadurch begreiflich: daß sowohl nach den älteren Systemen des Soma und Narayan als nach dem neuern hinzugekommenen oder Temperirten MusikSystem der Hindu, nicht allein viele Tonleitern mangelhaft sind, sondern auch gänzlich fehlen, (wie die Uebersicht der indischen Scalen in der letzten Beylage zeigt) hiezu kommt, was Sr. W. Jones in seiner Abhandlung S. 24 sagt: " der Ton zwischen dem 5ten und 6ten Intervall, der bey Uns ein Minorton ist, scheint bey ihnen Major zu seyn. Diese zwey Scalen können öfters coincidiren, wenn man nemlich ein Strutti (1/4 Ton) von pa anstimmt, und es zu dha hinzufügt; oder in unserer europäischen Musiksprache zu reden: indem man pa etwas herauf, dha hingegen um ein 1/4 Ton herabstimmt, und so vermittelst der Temperatur einen zwischen beyden schwebenden Ton hervorbringt. Nehmen wir nun die beyden Töne پ د für pa und dha an, und setzen voraus, daß beyde durch Stimmung temperirt worden, so entsteht daraus die gemischte oder zusammengereihte Tonleiter Metschri Kerta, welches um so wahrscheinlicher ist, als in den folgenden Abtheilungen diese Zusammstellung immer zwischen den 5ten und 6ten Ton fällt.

*) S. die indischen Tonleitern in der letzten Beylage.

Beylage II.

Beschreibung der Vina und anderer indischen Instrumente.

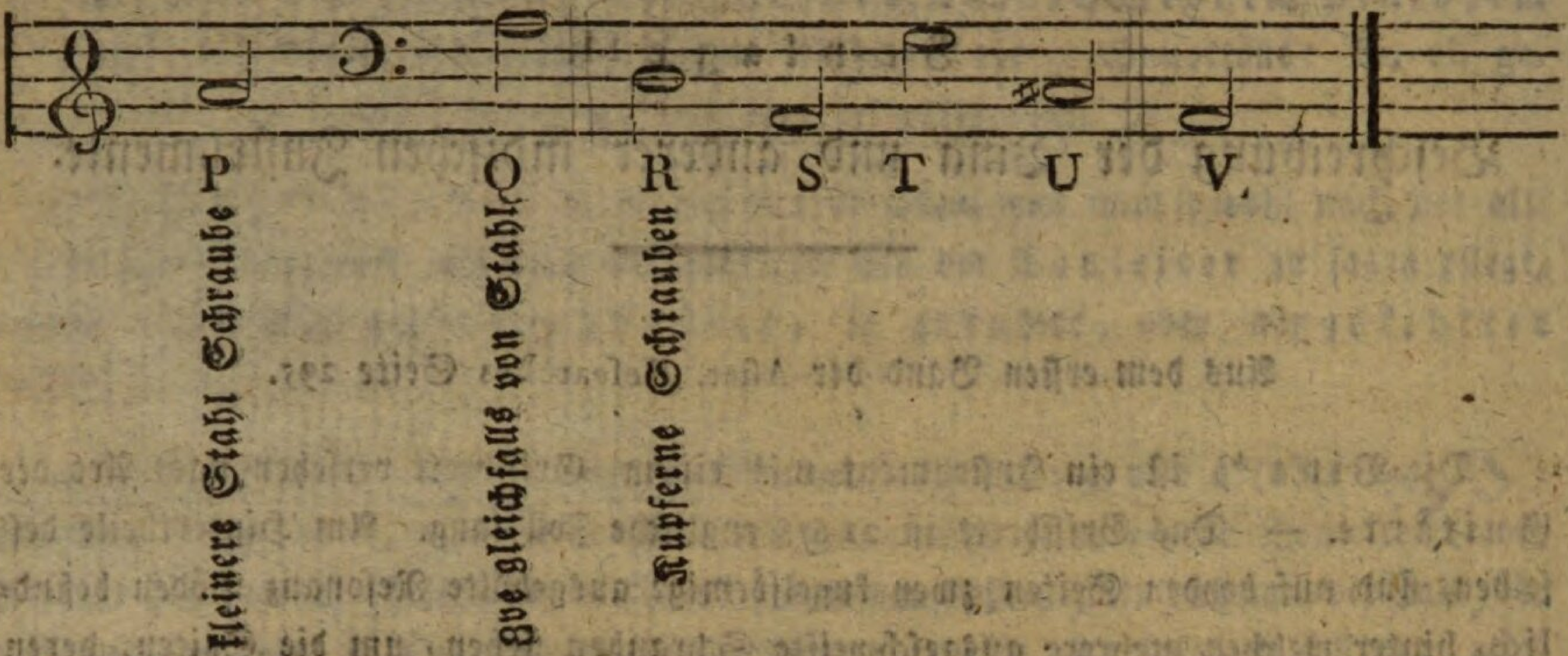
Aus dem ersten Band der Asiat. Researches Seite 295.

Die Vina *) ist ein Instrument mit einem Griffbrett versehen nach Art der Guitarre. — Das Griffbrett ist 21 6/8 englische Zoll lang. Am Hintertheile desselben, sind auf beyden Seiten zwey kugelförmige ausgehölte Resonanz Böden befindlich, hinter welchen mehrere ausgeschweifte Schrauben stehen, um die Saiten, deren sieben sind, zu befestigen. Die Länge des Instruments beträgt 3 Fuß 7 Zoll, der eine Resonanz-Boden ist 10 Zoll der andere 2 Fuß 11 1/2 Zoll von dem äussersten Rande entfernt. Beyde bestehen aus ausgeholten Kürbissen, (gourds) deren Durchmesser fünfzehn Zoll beträgt; an ihrem äussersten Ende ist eine 5 Zoll weite Oeffnung ausgeschnitten, um den Luftstrom durchzuleiten. Das Griffbrett ist 2 Zoll breit;

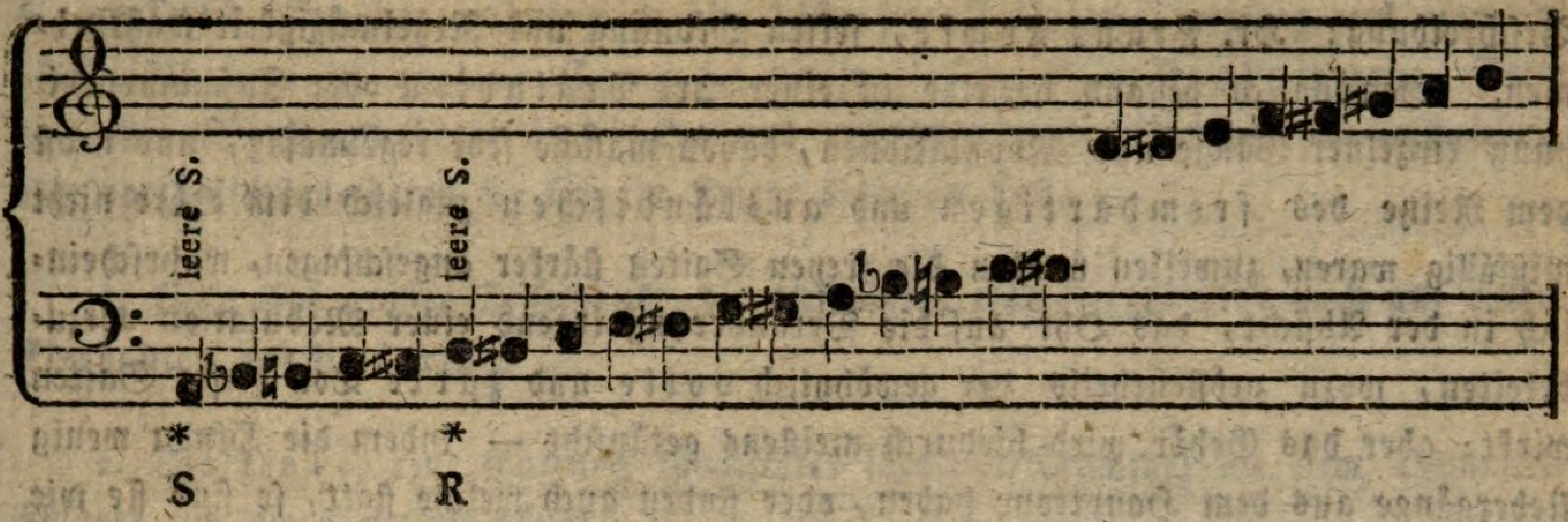
Griffbrett der Vina oder indischen Leyer nebst ihrer Tonleiter zweidrittheil kleiner als seine natürliche Länge, welche vom unteren bis zum obersten Steg 21 6/8 Zoll beträgt.

*) Siehe Kupfertaf. 27. Fig. 1.

es hat sieben Schrauben um die Saiten zu befestigen, davon zwey stählerne zur rechten Seite dicht aneinander, vier messingene am Griffbrett, und eine andre von gleichem Metall an der linken Seite desselben stehen; Ihr Stimmung ist folgende:



Die vorzüglichste Eigenheit dieses Instruments ist die Höhe der Stege, worauf die Saiten gespannt sind; jene welche zunächst an dem oberen Schwanenhals liegen, sind über einen Zoll, die anderen an der entgegengesetzten Seite nur 7/8 Zoll hoch, und nehmen so allmählich ab. Nach dieser Einrichtung kann der Finger nie das Griffbrett berühren. Die Stege müssen vom Spieler selbst mit Wachs befestiget werden, wozu er das bloße Gehör zu Rathe zieht, welches die indischen Tonkünstler aber selten trügt; — sollte ein Ton zu erhöhern oder zu vermindern seyn, so wird dieses leicht mittelst eines Fingerdrucks auf die Saiten selbst bewirkt. — Bey jeder lang anhaltenden Note, pflegen die Vina-Spieler die Saiten stark anzuschlagen, mittelst welcher Vibrationen die Saiten in ihre vorige Lage zurückkehren, und eine Wirkung hervorbringen, die den durch blosen Fingerdruck erregten Bebungen auf einer Violin-Saite nicht unähnlich, obschon nicht ganz so angenehm ist, indem die starke Oscillation der Saite den Klang oft um einen halben Ton zu veränderen scheint. Das Griffbrett enthält 19 Stege, ihre Tonleiter ist nebst dem indischen Namen jedes Tones hier beygefügt:



Bemerkenswerth ist, daß die halben Töne ihre Namen völlig, wie in der europäischen Scala abänderen. An den Saiten R und S, welche vorzüglich gebraucht werden, ist noch zu errinneren daß in beyden 8ven das G und in der 2ten oberen 8ve das Hb mangelt. Der indische Tonkünstler den ich darüber befragte, entschuldigte dies damit, daß es leicht sey durch einen etwas starken Fingerdruck auf dem Steg vom F♯ und A♯ die beyden andern Klänge hervorzubringen; auch fügte er hinzu, daß diese Töne nicht blos auf seinem Instrumente, sondern auf allen Vina's mangelten. Die Saiten T und U werden selten anders als offen, das heißt, in ihrem natürlichen Klang anschlagen. Die Vina wird an der linken Schulter fest angelehnt, so daß der eine Resonanz Boden oben an der Schulter, der andere aber auf dem rechten Knie ruht. *) Zum Spielen bedient man sich der linken Hand vorzüglich des ersten und zweiten Fingers; der kleine Finger dient nur, die Saiten zuweilen anzuschlagen, selten wird der Zeige-Finger gebraucht, indem die Hand sich mit der grösten Schnelligkeit auf- und abwärts über das Griffbrett bewegt. — Die rechte Hand verfährt auf gleiche Weise; ihre zwey vorder Finger sind mit einem Stück Metall, das einem Fingerhute ähnlich sieht, bewaffnet, woran vorne eine elastische Feder oder Spitze von Metall sich befindet, die wenn die Saiten stark erregt werden, einen hellern Nachklang, bey leiserer Berührung aber einen angenehmen Ton geben.

Der Musik-Styl dieses Instruments ist gewöhnlich rasch und von schneller Bewegung. Im Vortrage der indischen Virtuosen konnte der Verfasser dieser

*) Die beygefügte Abbildung (taf. 29.) ist aus den 1ten Theil der Asiatick Researches, s. 295. Ich theile Sie hier mit um dem Leser ein anschauliches Bild von der Art zu geben, wie die Vina gespielt wird. Jeewan Shah soll, wie ich von Kunstverständigen, die ihn öfters gehört haben, versichert worden bin, nach indischer Art mit viel Geschmack und Fertigkeit spielen.

Beschreibung: Hr. Franz Fowke, selten Ordnung und Regelmäßigkeit wahrnehmen. Gewöhnlich bestand derselbe in einer Art Präludien oder Zusammenreihung einzelner Gänge und Modulationen, davon manche sehr regelmäßig, und nebst dem Reitze des fremdartigen und ausländischen zugleich dem Ohre nicht mißfällig waren, zuweilen werden die freyen Saiten stärker angeschlagen, wahrscheinlich in der Absicht, das Ohr auf die Veränderung irgend einer Modulation vorzubereiten, wozu größtentheils der gewöhnlich volle und zarte Ton dieser Saiten wirkt: aber das Gehör wird hiedurch meistens getäuscht — indem die Hindu wenig Uebergänge aus dem Hauptstone haben, oder finden auch welche statt, so sind sie wie Hr. Fowke glaubt nur sehr kurz, obschon uns bisher noch genauere Nachrichten über die ältere Musik der Indier mangeln, die uns berechtigten mit Gewißheit zu behaupten: daß dieselbe ehedem vollkommener, als in ihrer jetzigen Ausübung gewesen, so ist wenigstens das hohe Alterthum dieses Instruments, seine Tonleiter, und die einfache Art seiner Modulationen, eine starke Bestättigung dieser Muthmaßung *).

* * *

Soweit die Beschreibung dieses Instruments, ihre Genauigkeit kann ich durch die Versicherung bestätigen, daß die Vina welche Hr. Richard Johnson in seiner Sammlung besitzt, und die ich öfters zu untersuchen Gelegenheit hatte, mit dieser Beschreibung völlig übereinstimmt. Ich füge nur noch hinzu, daß der Hauptresonanzkörper dieses Instruments, das länglichte Rohr zu seyn scheint, woran die beyden Kürbisse und die Stimmstege befestiget sind; dieses Rohr bestehet aus einem ausgehölten Bambu; aus ihm theilen sich die Tonschwingungen der beyden Zirkelförmigen Resonanzböden mittelst einer engen Aushölung mit; und tragen nicht wenig zur Hervorbringung des starken Sonoren-Klangs dieses Instruments bey. Das Rohr sowohl, als die beyden Kürbisse sind mit Blumen und vergüldetem Laubwerk zierlich bemahlt. Die Saiten, obschon einige durch den Transport gelitten hatten, sind von sehr zartem hellklingenden Metall, unserem Silberdrath ähnlich; sie vibriren schnell und geben einen weit hellern Ton, als europäische Saiten; doch konnte ich durch Hrn. Johnson nichts bestimmtes über ihre Verfertigungs-Art erfahren.

Von andern Instrumenten der Indier ist weder in den Denkschriften der Gesellschaft von Calecutta noch in Jones Werken etwas erwähnt. Dagegen finden sich in

*) Eine andere Art indischer Guitarre oder Vina findet sich in Mersenne Harmonie universelle planche 228. und in Bonnani Cabinetto Armonico. Tafel 154. abgebildet; die aber im Allgemeinen mit der eben beschriebenen Vina überein kömmt.

Crawfurd Sketches ralating to the history, Religion Learning and manners of the Hindaos in ancient Times andtheir present State London 1792. Seite 94 2ten Bande mehrere indische und mongolische Instrumente beschrieben. Die vorzüglichsten, deren sie sich im Kriege bedienen sind:

1. Eine Art großer Kesselpauke, die auf einem Kameel, zuweilen auch auf einem Elephanten befestiget wird.

2. Die Dole, eine Gattung länglichter schmaler Trommel die dem Trommelschläger um die Schulter hängt.

3. Tamtam eine flache Trommel unseren Hand-Trommeln ähnlich nur breiter und hellklingender.

4. Talan oder das Cymbal, worunter man sich aber kein Cembalo oder Clavier ähnliches Tonwerkzeug denken muß, sondern ein den alten Griechen und Römern schon bekanntes Instrument Crotallum genannt, das durch Anschlag (Percussion) einen lauten klingenden Ton giebt.

5. Mehrere Gattungen Flöten.

6. Verschiedene Arten großer und kleiner Trompeten. *) An deren Statt die Berg- und Waldbewohner zuweilen ein Horn, jene hingegen die an den Küsten leben, sich großer weit ausgehölter Meermuscheln bedienen.

Tänze und Gesänge werden gewöhnlich von der Vina, Dole und dem Tamtam auch von metallnen Instrumenten mit Glocken und kleinen Schellchen behangen, begleitet. Crawford beschreibt diese Tänze als äusserst schön und reitzend; sie werden meistens von eigens dazu bestimmten Weibern aufgeführt; **) die in ih-

*) In Bonnani Cabinetto armonico Roma 1722 befindet sich die Abbildung einer solchen Trompete unter dem Nahmen: Tromba di madure, eine Gegend Indiens, die durch die Geburt und das Jugendleben Crishnas berühmt ist. Dies Instrument scheint vom höchsten Alterthum zu seyn.

**) Man nennt sie Bajaderen, die meisten dieser Mädgen sind aus Surate und der umliegenden Gegend. S. weitläufiger hierüber Sonnerat Voyage aux Indes Liv. 1 Ch. 4.

ren bezaubernden Vorstellungen und Gebährden den Bachantinnen gleichen, wie wir sie auf alten Gemählten und Basreliefs abgebildet sehen. S. Sketches 2ter Th. S. 48.

Schilderungen solcher Tänze finden sich in dem von mir übersetzten Gedichte: Gita-Govinda.

* * *

Folgende Nachrichten Indischer Instrumente finden sich in Sonnerat *).

Bouri, Toutarè, Combou sind Trompeten die nur im Krieg gebraucht werden.

Naguar ist eine hölzerne Pauke.

Dole oder Tamtam eine länglichte Trommel.

Talan besteht aus zwey metallenen Deckeln die aneinander geschlagen werden.

Der Gesang der Bajaderen oder Tänzerinnen, wird mit verschiedenen Arten größerer und kleinerer Flöten begleitet. Sie heißen Nagassaran, Carna, Otou, Bilankojel, Tourti **), Matalan, Tal; letztere ist ihres scharfen schneidenden Tons wegen bestimmt, den Takt und Rhytmus der Tänze anzuzeigen.

Derselbe Schrifftsteller berichtet, die Instrumente seyen, nach den Pagoden und Festen, bey welchen sie gebraucht werden, unterschieden.

So bedient man sich in gewissen Tempeln der Oudoukai einer besondern Art Trommel.

In den Tempeln des Virapatrin ***) und Periandaver wird der Pambe (gleichfalls eine Art Trommel) gebraucht.

*) Sonnerat voyage aux Indes orientales et à la Chine. Paris 1782. Tome I Ch. IX. p. 178.

**) Eine Art Schalmey.

***) Einer der vier Söhne des Shiva S. Sonnerat 1. p. 327. Percandaver wird zwar von demselben Schriftsteller angeführt, aber seine Gschichte nicht erklärt. In anderen indischen Mythographen konnt ich nichts über ihn finden.

Bey Todten-Feyer und Verkündigungen wird die Tare eine dumpfe und klagend tönnende Trompette, unserer Posaune ähnlich angestimmt.

Eine Art Bogen Instrument oder Violin, welche Ravanastron heißt, wird blos von den Pandarons einer Art herumwandernder Einsiedler gespielt.

Die Maharattische und Bengalische Bramen hingegen bedienen sich vorzüglich der Vina. Ausser dieser ist noch die Magoudi oder gemeine Guitarre, die aber nur von den sogenannten Schlangenbeschwörern gebraucht wird, um diese zahm gemachten Thiere nach eigends dazu bestimmten Melodien tanzen zu machen. Man sieht hieraus, daß es den Indiern, wie überhaupt allen Orientalischen Völkern, weder an guten und kräftigwirkenden Tonwerkzeugen, noch an zweckmäßiger Auswahl und Benutzung derselben mangelt. Poesie und Gesang sind so innig mit ihrem häuslichen Leben, ihrer Staats-Verfassung, ihrer Religion verwebt, daß Musik für sich allein sowohl, als in Verbindung mit Poesie, Tanz und Gebährdung oder Mimick ihnen zur unentbehrlichsten Kunst des Lebens geworden. — Aber nicht die Hindos allein, auch die Mongolen, so lärmend und unharmonisch ihre Kriegsgesänge auch seyn mögen, haben gleichwohl Gefühl für die zarten sanfteren Klänge der Liebe.

Die Guitarre ist selbst unter den Sicks *) einer sehr kriegerischen Nation, beliebt — und noch neulich ward von einem reisenden Engländer, mr. Hundert zwischen Agra und Oujein an den Ufern des Flußes Soonria des Grabmahl des berühmten mongolischen Tonkünstlers Tansien entdeckt. **) Ein überaus großer Baum überschattet es; und die Eingebohrnen kauen häufig seine Blätter, weil sie glauben dadurch eine starke melodische Stimme zu erhalten! — In der That eine seltsame, in ihrer Art dennoch merkwürdige Apotheose. Ueberhaupt ists rührend zu lesen ***) wie alle Musik und Poesie liebende Völker des Orients: Indier,

*) Von diesem merkwürdigen Volk und ihrer Religion, die eine Mischung aller, oder vielmehr reiner Deismus ist, S. Forsters Reisen durch das nördliche Indien. Auch Asiat Research. 1ter Th. S. 288.

**) S. englische Miscellen VI. Bd. 1tes St.

***) S. die schöne Beschreibung von Sadi's Grabe unweit Schiraz in Chardin, oder Kaempfer Amonit. exot. (wo es Abgebildet zu sehen,) auch in W. Franklins Bemerk. auf einer Reise nach Bengalen. S. 48.

Perser, Araber, Türken u. s. f. das Andenken ihrer großen Künstler ehren, ihnen Denkmale errichten, zu ihren Grabstätten wallen, ihre Gesänge absingen, und so ihren Geist gleichsam lebend unter sich erhalten!

* * *

Nachtrag über die Musik und Poesie der Malabaren.

Diese Beylage war schon geschrieben, als mir die neue Reise des fra Paolo da San Bartolomäo *) nach Ostindien zu handen kam. Da dieses Werk nebst andern intressanten Nachrichten, auch vieles über die Musik und Poesie der Indier enthält, so hebe ich folgende Stellen aus, um sie mit den vorhergehenden Nachrichten vergleichen zu können.

Unter den Gesängen der **) Malabaren (sagt Fr. Paolino) zeichnen sich besonders ihre Kriegslieder aus, worinn die Unternehmungen und Heldenthaten besungen werden, welche der Gott Rama (der Indische Bachus) auf der Insel Lanca oder Ceilan vollbrachte. Sie enthalten Lobeserhebungen der ersten Indischen Krieger und Helden, der Vaterlandsliebe, der Volkstugenden, und des glückseligen Zustandes, worinn sich Indien in älteren Zeiten befand: Gegenstände, welche der Einbildungskraft einen hohen Schwung geben, und die Seele zu Vollbringung großer Thaten anfeuern. Außerdem haben die Indier auch noch Hirtengedichte und dramatische Poesien, deren Ursprung sich ebenfalls in das graueste Alterthum verliert. Der Leser wird diese verschiedenen Dichtungsarten am besten nach folgenden Proben beurtheilen können.

Kriegs-

*) Verfasser der Darstellung der Brahmanischen Götterlehre, der Sydharubbam oder Samscritischen Sprachlehre, und mehrerer andern gelehrten Schriften. Er lebt gegenwärtig (wie ich aus Hr. Wismayers italiänischen Ephemeriden ersehe) in Padua, beschäftigt eine neue Sprachlehre der Samscrit. Sprache mit lateinischen Lettern herauszugeben. Der Original Tittel des gegenwärtigen Werkes ist: Viaggio alle Indie orientali da Fr. Paolino di S. Bartolomaeo carmelitto Roma 1796. Hr. Johann Reinhold Forster hat es ins deutsche übersetzt und mit trefflichen Noten bereichert Berlin 1798.

**) II. Buch 10ten Kapitel seiner Reise.

Kriegsgesang in Samscritischer Sprache.

Mada gagia padanàndam Vigghna vicèsha daksham
Sarasigia bhava giàyàm bhàradi sóma mìsham
Nisiciara cula càlàm Ràghavam giàna kinciam
Pradidinam annubhaktyá nàumivanmica màryam.

Uebersetzung.

Ihm, der die Kriegsschaaren und Elephanten überwältigte, der alle Hindernisse überwand;
Ihm, der seine Gattin die Beherrscherin des Mondes, im Triumph davon führte:
Ihm, der die nächtlichen Ungeheuer verscheuchte, dem Sieger Ràghava (Rama),
Sey täglich Preis und Anbetung; ja, angebetet sey er, der Herr!

Kriegsgesang in Malabarischer Sprache.

1.

Uttama puràna purushende ciaridànam
Uttamamidàdi Ragghu nàyaga ciaritram
Bhaktiyòdu ciolluvadinna tunyuenen
Mukti padam-èguga namuka Hari Ràma.

Ich beginne zu singen, die uralten Thaten
Des Gottes Vishnu, des Herrn, der vom Geschlechte Raghu stammt;
Und damit sie auf eine würdige Art erzählten könne,
So begeistere du selbst mein Lied, o Hari Rama!

2.

Ràkshasa culàdhipadi Ravana bhuyokshmati.
Kanalil vinnu shalum-a tri dasha pàli
Pàl cadalil mèvinna purànna purushende
Kàl caladipottu bhuvi vinnu Hari Ràma.

Die drei Welten, die Götter, und wir unglückliche Menschen,
Sind unter die feurige Hand Râvana's, des Giganten-Königs, gefallen
Befreie uns wieder, der du im Milchmeer sitzest!
Wir bitten dich fußfällig darum, o Hari Râma!

2.

Mådhava geyka, Madhu Sùdane gèycit
Tàdhi ciamanaya bhava nila ghana dhàma
Sàdhu gena pàlanani bhoda nagarasmal
Pàhi gegadhishvara namostu Hari Ràma.

Tödte, tödte, o Mâdhava, tödte den Riesen Madhu!
Du, der du im Kriege gleich einer Wetterwolke um dich schlägst
Befreie, uns, befreie die Welt, von dieser Höllenplage!
Dir allein gebühret Preis und Anbetung, o Hari Râma!

Dies Gedicht bezieht sich auf die sechste Erscheinung des Vishnu, in welcher er sich als den Bacchus darstellte, welchen die Indier Hari Râma nennen. Madhava wird Vishnu deswegen genannt, weil er mit der Göttin Mâ oder Lakshmi vermählt ist. Während seiner sechsten Erscheinung heirathete er die Göttin Sida (die Ariadne der Griechen,) und zog gegen Râvana, den König der Nacht und der Riesen, jener von der Nacht erzeugten Ungeheuer, zu Felde, welche damals die Insel Lanca bewohnten. Madhu war einer von Vishnu's Todfeinden, und ein vertrauter Freund des Râvana. Während seiner drei ersten Erscheinungen, behauptete Vishnu seinen Charakter als Beherrscher des Wassers, indem er die Welt zur Zeit der allgemeinen Ueberschwemmung vom Untergange rettete. Hier aber wird er als der Genius geschildert, der die Sonne regiert und die Nacht nebst allen ihren Ausgeburten bekämpft und besiegt.

Ein anderer Malabarischer Gesang. *)

1.

Shuga tarunni gena manniyum manni maguda malighe
Ciolledò ciolledò Krshná lil-àmrdam.

*) Die Melodie zu diesem zarten, und lieblichen Liede befindet sich No. XXXIII. der Volksgesänge.

Sugha vibhavam adiladhigam - iha nahi namukalò
Dugghanguel agambiloke ninghi tulòm.

Junges niedliches Papageien-Weibchen! *) Du Freude und Wonne der Menschen! Erzähle, o erzähle die edeln Thaten des Gottes Crishna! Erheitere unsere Herzen durch deinen Gesang, und verscheuche jede Sorge, die unsere Gemüther beunruhigt, damit sie weit von uns fliehe.

2.

Sucrdamidu pareyuna nin manassa telivòlavum
Tuma cerpàl culambum panciadhàrayum
Madhura parinada çadali phala madhu gulangalum
Bhakshicirunna teligna paragà ni.

Wenn du uns jene herrliche Thaten erzählst schönes Vögelchen! so wollen wir dir Milch absieden, Zucker hineinthun, und Bananasfeigen, und dir ein herrliches Mahl bereiten. Setze dich also, und beginne deine Erzählung.

3.

Amara pari vrdham amarapadi sudanu sùdanay
Aasharicilayò sàratha vèlayum
Avidemarivadinu para - kalaghi nòdu Shàrigne
Aatma shudhi pradam bhacti mucti pradam.

Du willst nicht? Kannst dich nicht mehr jener Zeiten entsinnen, wo Crishna den Wagen des Argiuna bestieg? des Helden, den der Gott der Götter (die Sonne) der Fürst des Himmels, gezeugt hatte? Erzähle uns, liebliche Sängerin, jene Thaten, damit unsere Herzen zur Andacht, zum heiligen Wandel, zum Genusse der Seligkeit entflammt werden.

4.

Asurer aver adhigu shadur avani padi vireraij
Adyanda dushdtaraij ulbhavicidinàr.

*) Shuga tarunni heißt Samscritisch der weibliche Papagei, das Sinnbild der Sarasvadi, der Göttin der Beredsamkeit.

Avani bhara-maga-luvadin-avergale yòducuvan
Aadi dèven-mudrttàn oru yòdhanam.

Die Giganten, ein furchtbares Geschlecht, wurden nach ihrer Entstehung übermüthig und grausam; Sie bemächtigten sich des Welt-Kreises; die Erde seufzte unter ihrer Last. — Ein Gott erschien Sie zu bekämpfen und zu vertilgen. Crishna der oberste Gott war es, der gegen Sie zu Felde zog.

Beylage III.

Beschreibung der Ragmalas.

Die Originale dieser lieblichen Gemählde, von denen hier nur bloße Umriße geliefert werden konnten *) sind auf weisen Kreide-Grund in Wasserfarben mit feinen Haarpinseln **) gemahlt. Die Farben sind rein und lebhaft, die meisten Gewänder mit Gold überlegt. In hinsicht des Fleißes, der bestimmten Conture, des lebhaften Colorits, zugleich aber auch des gänzlichen Mangels an Haltung, Perspektiv, und Helldunkels können Sie den Gemählden des Mittelalters, vorzüglich jenen unserer alten Choralbücher verglichen werden.

Wenn gleich in ihrer Composition weder grosse Erfindung, noch freyes Spiel genialischer Einbildungskraft hervorleuchtet, wozu sich der indische Kunst-Genius des religiösen Zwangs wegen, der ihn fesselte, nicht erheben konnte; so ist dagegen Fleiß,

*) Herr Dornheim, ein geschickter hiesiger Künstler hat dieselben nach meinen Handzeichnungen (die ich mit möglichster Genauigkeit nach den indischen Originalien copirte) radirt.

**) Die besten Pinsel werden von den feinen und zarten Fäden der äusseren Cocos-Rinde gemacht. Zu ihren Gemählden bedienen sich die Hindu meistens der Saftfarben, die sie aus Blumen pressen, und denen Sie einen unnachahmlichen Glanz, eine Dauer zu geben wissen, die die europäische Farben niemals erreichen. — s. Fra Paolo Bartholomäo Reise nach Coromandel und Malabar. übersetzt von R. Forster.

Bestimmtheit der Formen, Reinheit der Charaktere, Zartheit der Umrisse in denselben nicht zu verkennen. Es sind liebliche Vorstellungen aus der Kindheit der Kunst; so schön gedacht und zusammengesetzt, wie alle Kunstprodukte dieses Volks. — In jeder Rücksicht sind es merkwürdige Beiträge zur Geschichte der Musik und Malerey.

Die Anwendung der Allegorie auf das harmonische Reich der Töne, die Symbolisirung und Vergötterung musikalischer Klänge mit ihren mannigfachen Wirkungen, ist eine so schöne Idee; ein so liebliches Spiel der Fantasie, daß sie gleichsam nur in der früheſten Kindheit des Menschengeschlechts, unter mildem Himmelsstriche von einem zart empfindenden Volke gedacht, zu so lieblichen Formen ausgebildet werden konnte.

Wären die späteren Griechen *) auf diese Idee verfallen, oder hätten Kenntniß von dieser indischen Vorstellungsart erhalten, zu welcher Kunstvollkommenheit würden sie dieselbe nicht gebracht haben? Da ihre Religion weit entfernt, den Künsten so enge Schranken vorzuschreiben, vielmehr dem indealisirenden Kunstgenius freyen Lauf ließ. Auch ehe wir, wie bey ihnen Musik, Dichtkunst, Sculptur und Malerey, den einfachen Stoff der alten Fabel verschönerte, und zum Ideal erhob, indessen der indische Künstler gleich dem Egyptischen von seinen, durch Religion und Staatsgesetz heilig gewordenen Formen nicht abgehen durfte.

Aber die Geschichte der menschlichen Cultur hat nur ein solches Volk wie das Griechische aufzuweisen, bey dem sich alle Umstände günstig vereinten, es zum Muster alles Schönen und Erhabenen auszubilden. —

Aus jeder anderen Nation ward indessen, was Natur und Umstände ihr gestatteten. Jedes Volk bildet Künste und Wissenschaften nach seiner Lage, seinen Bedürfnissen, seinen Begriffen. Die Ragmalas wurden in Indien erzeugt; sie können daher weder griechische noch andere Formen darstellen; ihr höchstes Verdienst be-

*) Ich sage die späteren — denn in der ältesten Zeit war ihre Kunst eben so strengen Religionsgesetzen und Priester-Rituel unterworfen, als die der Egypter, und Indier.

steht in ihrer reinen Individualität. Uebrigens ist die Versinnlichung musikalischer Töne und Tonverbindungen bey den Hindu eine Folge ihrer zarten Organisation, die alle Erscheinungen der Natur sich nicht anders als belebt zu denken wußten *).

Wie alle Wilden der Erde, glaubte der rohe sinnliche Hindos, indem er das Streben und Wirken der Natur beobachtete, dies Leben könne nicht anders als durch geistige übersinnliche Kräfte, durch höhere, dem Menschen an Gestalt ähnliche Wesen, dergleichen: die Diven und Peri der Perser; die Nymphen der Griechen; die Nebel und Dunstgestalten der Alten Caledonier sind, bewirkt werden. So belebten die Hindu alle Gegenstände der Natur mit desto lieblicheren Gestalten als sie ein glücklicheres Land bewohnend, von der Natur mit den sanftesten Seelen, den schönsten Körpern, der lebhaftesten Einbildungskraft begabt wurden; ihre Dichtungen, vorzüglich die, welche sie auf Musik anwandten, konnten daher nicht anders als zart und gefällig seyn. — Sie dachten sich ätherische Wesen gleich den Nymphen der Griechen, mit welchen die Indischen Ragnis soviel ähnliches haben **). Was ihre Erklärung betrift: so hat Hr. Jones im seinem Aufsatze eine bedaurungswürdige Lücke darüber gelassen: eben so wenig befriedigendes fand ich in seinen übrigen Werken. — Auch Hr. Johnson konnte mir keine Auslegungen derselben mittheilen, obgleich er mich versicherte, mehrere derselben in Indien gelesen zu haben, die sehr von einander abwichen; so wie er Abbildungen der Ragni's oder musikalische Nymphen sah, welche ganz verschieden von den seinigen waren, woraus sich muthmasen ließe, daß diese Fabeln sich weder auf historische Sagen gründeten, noch bestimmte Einkleidung hatten, sondern als ein Werk der freyen Fantasie, von mehreren indischen Dichtern nach Gefallen und Willkühr vielleicht auch nach Lokal-Ideen ihres Wohnorts bearbeitet worden.

*) Jedes Volk hat seine Cosmogonische, physische, moralische, heroische Mythen. In genauer Verbindung mit den physischen und astronomischen, scheinen bey mehreren Völkern auch musikalische Fabeln zu stehen; so bey den Egyptiern (man sehe hierüber die Note S. 30. der Abhandlung) Chinesen, Griechen und bey den Hindos, mit dem Unterschiede jedoch, daß die letzteren ihre allegorische und dichterische Sagen, über Musik und ihren Ursprung noch durch bildliche Vorstellungen versinnlichten, welches bey den Egyptern und Griechen nicht statt fand.

**) Ueber die griechische Mythe der Nymphen lese man die vortreffliche Anmerkungen in Herrmanns mythologischen Handbuche IIter Theil S. 93.

Möge ein glücklicher Zufall uns bald zur Einsicht der in Hrn. Jones Aufsatz angeführten Erklärungen dieser Fabeln, vorzüglich des Narayans bringen, bis dahin sey es mir gestattet einige Muthmassungen über ihre Auslegung zu wagen, die ich Kennern der indischen Mythick zur näherer Prüfung überlasse.

1) Dem indischen TonSystem gemäß, ist Musik: Sprache der Leidenschaften, die durch Tonveränderungen und Modulation ihre mannigfache Aeußerungen ausdrückt.

2) Lebensweise, Witterungs- und JahresWechsel haben hierauf unmittelbaren Einfluß, indem:

3) Zeit, Raum, und Modalität, oder individuelle Verschiedenheit die großen und mächtigen Vehikel sind, durch welche des Menschen Existenz bestimmt, mithin auch das Spiel seiner Neigungen und Leidenschaften erregt wird. Wie sich nun dieselben nach Charakter Lage, Umständen vielfach äußern; eben so mannigfach muß der energische Ausdruck derselben Sprache und Musik seyn; da der Mensch unter stetem Einfluß physischer Abwechselungen von Zeit und Raum lebt, so müßen nothwendig Witterung, Erdstriche, Jahrs und Tagswechsel seine Gefühle und Empfindung, mithin auch derselben Ausdrücke Gesang, Sprache und Gebährden modifiziren.

Bey diesen indischen Mythen mögen sich wie in der Fabellehre der Griechen, zu den früheren Vorstellungen der Dichter, noch spätere philosophische gesellt haben; deren Tendenz im wesentlichen folgende war:

Harmonie ist allgemeines Land aller Wesen; Melodie die eigentliche Sprache des Lebens.

Töne und Klänge unter dem Bilde der Ragnis oder musikalischen Nymphen, sind die Worte dieser Sprache; die kleinen von ihnen erzeugten Halbgötter Raginis endlich bedeuten, die mannigfachen Aeusserungen und Ausdrücke dieser Leidenschaften durch Gesang.

Was nun die Vorstellung oder Symbolisirung dieser Idee betrifft, woher konnte sie der Indier wohl anders nehmen und zusammensetzen, als aus den Begriffen

griffen seiner häuslichen, bürgerlichen, und religiösen Verfassung? von den täglichen Beschäftigungen der Hindos finden wir in Ormes Geschichte Hindostans eine treffende Schilderung. „Sein einziges Vergnügen, (sagt dieser Schrift„steller) *) besteht in den schuldlosen Freuden des häuslichen Lebens, die Pagode „zu besuchen, die vorgeschriebene Religions-Gebräuche zu verrichten, zu beten, sich „zu waschen, zu reinigen u. s. f."

Wir erblicken daher in diesen Abbildungen Scenen aus den verschiedenen Classen und Stämmen des indischen Volks, besonders der vier ursprünglichen Casten der Bramen (oder Priester) Kschetria (oder Krieger und Fürsten) Vayshya (Handelsleuten) und der niedren Classe der Shudra **).

Die mannigfachen Beschäftigungen dieser Stände wechseln hier in lieblichen Vorstellungen ab; Sie zeigen dem Auge die verschiedenen Aeusserungen der Leidenschaften, und Idealisiren, oder versinnlichen vielmehr die Motive, die dem Menschen vorzüglichen Anlaß zum Gesang geben; ihn anlocken, sein natürliches Kunst-Talent zur Musik zu entwickeln.

Welches sind aber diese Motive?

„Drey Regionen, sagt der Verfasser der Calligone II. Th. S. 165. insonderheit sind, in denen Wort und Ton, Ton und Gebehrde, mit einander innig verbunden, aufs stärkste wirken, das Reich der Andacht, der Liebe und der wirkenden Macht. Der Andacht stehen alle Gefühle zu Gebot, von der sinkenden Ohnmacht zur umfassendsten Kraft und Allmacht, von banger Traurigkeit zu lautem Jubel. Das Einfachste in Worten, Tönen und Gebehrden bezeichnet und wirkt hier das Größeste, das Meiste. Das Reich der Liebe hat auch sein Maximum im Verlangen und Erlangen, im Kampf und Sieg, in Trauer und Freude. Das Zarte ist sein Charakter. Macht endlich verändert die Natur: sie schafft und schaffet um

*) 1tes Buch S. 6.

**) Diese vier Casten haben sich in so viele Unterklassen getheilt, daß man heut zu Tage über 84 derselben zählt; viele findet man in Abr. Rogers indischen Heidenthum beschrieben. S. 1ten Theil 1 Kap.

durch Muth, durch Entschluß und Handlung. Wink und Werden ist ihre Losung."

Nach dieser feinen, auf Natur und richtiges Gefühl gegründeten Bemerkung, lassen sich die indischen Volksgesänge füglich in:

1) Religiöse Hymnen.

2) Lieder der Liebe und Geselligkeit.

3) Kriegs- und Siegs- Gesänge, unterscheiden.

Auch die Ragmalas haben wesentlichen Bezug, auf Andacht, Liebe und Macht. Ihre Analogie zur Musik gründet sich auf das harmonische Gesetz; vermöge welchem Töne und Tonarten nach den wesentlichen Gefühlen unserer Seele modifizirt werden, und sich von einander unterscheiden. Welchem Tonkünstler hat nicht eigene Erfahrung gelehrt, daß gewisse Töne mehr für erhabene Gefühle, andere für die zarten Empfindungen der Liebe, wieder andere für die raschen wilden Ausdrücke des Kriegs geeignet sind?

Nach diesen allgemeinen Ideen lassen sich die einzelnen Bilder nun näher erklären.

In Fig. 1. erblicken wir Personen, die der Kleidung nach Bramen und Vornehme sind. Der zur Linken hält eine Vina oder Lyre auf der Schulter, indessen jener in der Mitte stehende Greis in das Gewand eines Oberpriesters gehüllt ist und der zur Rechten durch sein Kopfgeschmeide sich als einen Krieger oder Rajah von fürstlicher Abkunft auszeichnet. Die gestirnte Nacht, die Terasse des Thurmes worauf sie stehen, scheint einen heiligen Ort, etwa den Eingang einer Pagode anzudeuten, wohin sie sich begeben haben, die erquickende Kühlung der Nacht zu genießen, oder im Begriff sind, der Gottheit fromme Hymnen zu singen.

Die 7te 8te 9te 10te Figur sind gleichfalls religiöse Vorstellungen frommer Männer und Einsiedler. Zur Seite jenes Braminen Taf. VII. der vor seiner Hütte sitzt, und beschäftigt ist, irgend ein Tagsgebet zu verrichten, ruht ein Tiger, vielleicht zum Zeichen, daß der Betende zur Sekte des Shiva gehört, da bekanntlich der Tiger

diesem Gotte geweiht ist: *) merkwürdig ist die Vorstellung Taf. 8. Es ist ein Joguis oder Heiliger aus der Sekte der Schammanen oder Sannyassen, dessen Körper durch vieljährige Büßungen bereits zum halben Gerippe geworden **). Diese Philosophen, die ächten Nachfolger der alten Gymnosophisten gehören eigentlich nicht zum Geschlecht der Bramen, die sich jedoch öfters in die vier religiösen Institute der Bramaciàri Enthaltsamen, der Vanaprasta oder Einsiedler, der Grahasta oder Beweibten; der Bhikschu oder Bettelmönche aufnehmen lassen. Die eigentlichen Büßenden, (Sannyassi) die alles im Stich lassen und oft gänzlich nackend umherlaufen, legen sich Buß-Uebungen auf, die fast unglaublich sind: ihre Abkömmlinge haben sich bis in die Tartarey ausgebreitet, der Kuthukn, der Kalkasier und der Dalai Lama in Tibet gehören zu ihre Sekte. Eine Unterabtheilung derselben (die fälschlich Fakirs, eigentlich aber Kabirs, Faders, Paramangas, Pandaras heißen, besitzen keine andern Geräthschaften, als den Lingam, dem sie tägliche Opfer bringen, und eine Tygerhaut, die sie ausbreiten um darauf zu liegen. Als ein solcher ist unser Einsiedler bezeichnet. — Jener Taf. IX. ist gleichfalls ein betender oder vielmehr lehrender Priester***) von jungen Bramanciaren d. i. Schülern umgeben, die als Knaben von 10 oder 12 Jahren schon die ersten Ordens-Weihungen erhalten ****); er ist beschäftiget irgend ein Tagsgebet, etwa den Morgengruß sandivane, der nach der Reinigung im Bade und dem ersten Opfer geschieht, zu verrichten. Fig. 10. scheint sich auf die Verehrung und den Dienst der Schlange zu beziehen, die in der Geschichte Wishnu's und Shiva's so bedeutungsvoll ist; *****) oder, falls diese Vorstellung auf irgend ein herbstliches Fest Bezug hat, wie es die mit Reben-Blättern geschmückte weibliche Figur anzudeuten scheint; so ist sie dem Rama (oder indischen Bachus) heilig, indem dieser jugendliche Gott öfters mit einer Schlange in der Hand als Symbol des Lebens vorgestellt wird. ******)

*) S. Fra Paolo à S. Barthol. Syst. Brahm. Tab. XVI.

**) S. Sonnerat Voyage aux Indes Tome 2 Ch. VII. p, III. — Auch Abraham Rogers offne Thüre zum verborgenen Heydenthum. S. 46. u. f.

***) Vielleicht soll die am Baum stehende Figur den Abgott Salagrama vorstellen, den wie Roger sagt, jeder Bramine in seiner Behausung hat, und ihm jeden Morgen ein Opfer vom Milch, Butter und Früchten bringt, dann zur Erde niederfällt und vor ihm betet. (Offne Thüre zum v. H. 1 Th. S. 157.)

****) S. Sonnerat und Roger Loc. cit.

*****) S. Gita-Govinda. S. 5. Sonnerat Liv. 2. p. 303.

******) Pat. Bartholomäi Darstell. der indischen Götterlehre. S. 127. der deutschen Uebersetzung.

Die Figur Taf. XVI. welche entweder der Parvadi als Göttin der Nacht oder dem Monde opfert, soll unstreitig diejenigen Tonarten Symbolisiren, worinn heilige Gesänge, oder Lieder der Liebe zur Abend und Nachtzeit gesungen werden. Taf XIV. und XVII. sind gleichfalls opfernde, mit irgend einem Religions-Cultus beschäftigte Mädchen, letztere vorzüglich ist eine bemerkenswerthe Vorstellung des Lingam-Dienstes, der in Indien so viele Anhänger hat, und vielleicht einer der Aeltesten ist *). Jene im Vorder-Grunde liegende Kuh bezieht sich auf die mit dem Lingam-Dienste verwandte Verehrung von Shiva's Gattinn, der Göttinn Parvadi oder Bhavani als Symbol der Natur und Fruchtbarkeit **). Die Opfernde ***) steht am Rande des Brunnens, aus dem eine geweihte Quelle fließt, zum Zeichen der Reinigung. Denn auch dem Lingam kann von allen, die sich seinem Dienste weihen, kein Opfer gebracht werden, bevor Sie sich nicht in Teichen oder Brunnen gereiniget haben.

Fig. II. stellt einen Krieger (Ksedrias) oder fürstlichen Heerführer dar; der im Vordergrunde liegende Elephant scheint sich auf eine Szene in den Verwandlungen Vishnu's zu beziehen; wenigstens kommt in Baldäus ****) eine Geschichte aus dem Leben Crishna's vor, der als Rächer der Unschuld und Bekämpfer der Tyrannen, lange in der Welt umherwanderte, worauf diese Vorstellung vollkommen paßt *****) nemlich: Kangassen ein mächtiger König (Crishna's größter Feind) trachtete diesem auf alle Weise nach seinem Leben. Crishna hatte nebst anderen Heldenthaten, einst den großen Bogen zu Madura, den kein Riese abschießen konnte, zerbro-

*) S. Sonnerat I. L. II. p. 312.

**) S. Bartholomäi, Syst. der ind. Götterlehre S. 118. u. s. f.

***) Dergleichen lingam Capellen, sind, wie sie hier vorgestellt wird, meistens in Grotten und Felsen gehauen; man findet sie auch häufig in Hainen und am Ufern der Teiche.

****) Beschreibung der Küste von Malabar und Coromandel. Amsterdam 1672. Seite 527.

*****) Vielleicht ist Sie auf jene Stelle Seite 36 der Abhandlung zu deuten, wo es von den Vorzügen des Leite-Tons heißt: vor den großen erhabenen Eigenschaften jenes Helden, der so rüstig im Krieg ist, stehen die anderen Könige (oder abgeleitete Töne) unterwürfig, wie die übrigen Noten vor der Ansa.

chen. — Der Tyrann darüber aufgebracht, schickte ihm einen Elephanten entgegen, der ihn zernichten sollte, allein Krishna warf das Thier zur Erde, riß ihm die beyden Zähne aus, hieb ihm den Vordertheil des Rüssels ab, und warf ihn todt zur Erde nieder. Kangassen, noch mehr entrüstet, sandte nun zwey mächtige Helden: Konjandoor und Mostick, die sich mit ihren Schwerdten ihm gegenüber stellten, und ihn zum Kampf' aufforderten, aber auch Sie wurden von Krishna erlegt und getödet. Der Bagavadam erzählt dies Göttermährchen gleichfalls, nur mit etwas anderen Umständen. S. Sammlung Asiatischer Original-Schriften Zürich 1791. S. 190.

Fig. 5 ist ein indischer Vornehmer, oder (Rajah) ganz der Würde seines Standes nach gekleidet; Er sitzt auf einem reichgeschmückten Throne; hinter ihm steht ein Hofbeamter nach asiatischer Sitte mit dem Fliegenwedel, dem Zeichen der Macht und Fürstenwürde. Die vor ihm sitzenden Figuren, davon der eine ein Sänger, der andere ein Virtuos auf der Vina ist, sind im Begriff, ihn mit Musik zu ergötzen. Solche herumwandernde Tonkünstler, werden in Asien häufig in die Häuser der Großen zugelassen. Sie tragen vieles zur Verherrlichung der Feste, und Gastmahle bey.

Fig. 6. bezeichnet einen Rajah von Weibern und Höflingen umringt. In dem innersten ihrer Häuser (oder Harem) genießen die vornehmen Indier, gleich andern Asiaten in süßer Apathie, und Gedankenlosigkeit die abwechselnden Vergnügungen, womit ihre Weiber und Sklaven sie ergötzen. Tänze, frohe Lieder, und der sanfte Lieberregende Klang des Saitenspiels vergnügen sie wechselweise; Begreiflich ists, daß unter diesen Bildern die Genien jener Tonarten vorgestellt werden, die zu festlichen Liedern und Freuden-Gesängen am schicklichsten sind.

Zu solchen Ergötzungen gehören auch Leibesübungen, wie sie auf Taf. XXI. vorkommen, dergleichen Tänze, Ring- und Wurfspiele,*) die allen Völkern des Orients

*) Die Tanz und Leibes-Uebungen der Perser beschreibt Chardin sehr ausführlich — was die Tänzer und Springer der Indier betrifft, so machen dieselben, wie Abraham Roger berichtet, eine eig'ne UnterAbtheilung der Shudra Kaste aus, die Kaikullen heißt. S. Offne Thüre zum Verborgenen Heidenthum s. 64.

eigen sind, werden öfters beym Klang rauschender Instrumente mit Absingen froher Lieder gefeyert.

* * *

Wir kommen nun zu den weiblichen Gestalten die in mannigfachen Stellungen uns so lieblich ansprechen.

Was werden sie uns sagen? — wohin sollen wir sie deuten? — daß es Musen-Nymphen sind, in den süßesten Träumen der indischen Dichtung erzeugt, in eigenen lieblichen Mythen und Mährchen geschildert, sagt W. Jones in seiner Abhandlung ausdrücklich: Es sind Genien, die den Tönen vorstehen, Geister höherer Art, aus dem reinsten Stoffe, mit der schönsten Körperhülle gebildet. Als solche durfte sie der indische Künstler, in keinem niederen Costume erscheinen lassen; er muste sie als Personen höheren Ranges aus der geweihten Caste der Bramen charakterisiren. Daher erscheinen sie auch mit Gold und Juwelen geschmückt, in dem reichen Gewande, worinnen selbst Göttinnen gekleidet sind. Die Caste der indischen Künstler war ein untergeordneter Stamm, der den gebietenden Bramen gehorchen, mithin alle Göttergestalten nicht anders formen und kleiden durfte, als der Buchstabe ihrer heiligen Bücher es ihm vorschrieb. Daher jene ängstliche, den schönsten Körper, so lästige Ueberladung von Kleidung und Zierrathen. Was ihre Erklärung betrifft, so kann uns die mittlere Figur der IVten Tafel vielleicht zum Leitfaden dienen, die übrigen Bilder zu deuten, und nach einem bestimmten Zwecke zu ordnen.

Nach ihren Kennzeichen und Attributen ist sie eine unverkennbare Abbildung Crishna's des indischen Hirtengottes von seinen Gespielinnen, den Mädgen von Madura umringt, die beschäfftigt sind, ihn mit Musik zu ergötzen. Seine schwarze Farbe, (die in diesen Copien zwar nicht angedeutet, aber auf dem Bilde selbst sichtbar ist), die partische Krone, die sein Haupt ziert, seine Arm' und Fußgeschmeide, der Blumenkranz um Hals und Nacken, die Gewänder, in die er gehüllt ist, lassen darüber keinen Zweifel *). Zu derselben Mythe gehören ohnstreitig auch die Figuren XXIII. und XXIV. beyde stellen Kama den Gott der Begierde, oder

*) Man vergleiche die Gitagovinda besonders ihre Erläuterung und die Vorrede.

Liebesgott der Indier vor, dessen Geschichte mit jener des Chrishna so innig verwandt ist. *)

Sein Lieblings-Auffenthalt ist jene reizende Gegend am sanft strömenden Jamuna in den Ebenen Madura's, wo auch Chrishna mit den neun Gopias oder Milch-Mädgen scherzt und singt. In der Hand hält er Pfeile mit würzhaften Blüthen zugespizt, und den Bogen von Zuckerrohr, mit der Bogensehne von Bienen s. Taf. XXIII. Auf dem Haupte trägt er das Flammenzeichen und den Feuerkranz s. Taf. XXIV. ein Bild seiner wirkenden Kraft.

Die Stellung, worinn wir ihn erblicken läßt keinen Zweifel übrig, daß es jener mächtige, die Herzen mit süßen Täuschungen verführende Gott sey, dem Chrishna selbst nicht widerstehen konnte.

Dieser Ansicht gemäß, verglichen mit dem was die Gitagovinda von Chrishna's Jugend-Leben erzählt, scheinen die meisten Tafeln dieser Sammlung vorzüglich: 3, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 25, 29. Gopias oder Milchmädgen von Madura in den mannigfachen Situationen ihrer Liebe mit Crishna vorzüstellen **). Bald erblicken wir häusliche Scenen, wie Fig. 3, 15, 18, 19, 22. bald einsam wandernde Mädgen, die sich in stillen Hainen und Fluren, den Gedanken ihrer Liebe überlassen, hier mit einer Vina begleitet, von zarten Gazellen umringt; wie Fig. XI. dort Fig XIV. am Ufer eines Teichs sitzend, eine Lotos Blume brechend u. s. f. Könnten wir in den musikalischen Gedichten der Indier, von denen W. Jones sagt, daß die Einbildungskraft Schakespears selbst nichts reitzenderes erfunden hätte, die Schilderung der Ragmalas lesen; sie würden uns eine Fülle zarter und lieblicher Dichtungen entdecken, die nur der indische Genius hervorbringen konnte.

*) S. Gitogovinda s. 57.

**) Die Raagni (d. i. Leidenschaften, Passions) gehören entweder in das Gefolg der Gopias, sie sind Gespielinnen und Schwestern jener Hirtenmädgen, die Crishna liebte; — oder nach anderen Volkssagen, machen sie eine eigne Gattung von Untergottheiten aus. — Nemlich Musen und Nymphen, die Mahadeo oder Vishnu und die Göttin Parwadi erzeugten. — Bey den Malabaren und Tamulen heißen die Genien des Gesangs und der Musikalischen Instrumente: Guinerers, und Guimburnders. s. Sonnerat II. Liv. III. p. 162.

Die musikalischen Nymphen erscheinen hier im Gefolg Crishna's, weil dieser als Hirten-Gott oder Apollo musagetes der Indier zugleich Vorsteher der Musik, mithin die Haupt-Idee, dieser harmonischen Mythen ist.

Ueberhaupt sind die heiligen Schriften und Gedichte der Hindus, die Puranas, der Bagawadam, Bagat-gèta, Mahabarat, Gitagovinda u. s. f. die Quellen, woraus der indische Dichter und Künstler ihren Stoff nahmen, wie Homer und Hesiod es für die Griechen waren. Eine genauere Kenntniß jener Schriften würden uns unstreitig den Schlüssel zu diesen sowohl, als zu manchen noch unerklärten Vorstellungen der indischen Mythick geben. —

Ein so religiöses, seinen alten Gebräuchen heilig anhangendes Volk, wie die Hindos, muste natürlich gleich den Egyptern alle Gegenstände der bildenden Kunst auf Religion gründen, auch lehrt uns die indische Mythologie, welchen reichen Stoff sie ihnen zur Bearbeitung darbot.

Wenden wir diese Bemerkungen nun auf unsere musikalische Mythen an, so führen sie uns zu folgenden Resultaten:

1) Die Ragmala sind Legenden-Bilder d. h. allegorische Vorstellungen der Untergottheiten und Genien der Musik, oder beßer zu sagen: Personificationen der Töne und Tonarten des indischen Musiksystems nach Bestimmung ihrer Volks und religiösen Sagen.

2) Diese Klänge, die W. Jones sowohl in Rücksicht ihres Zwecks, als ihrer Anwendung sehr richtig unsern Kirchen-Tönen vergleicht, sind die Grund- und Leit-Töne der indischen Gesänge, die nach Art unserer Choräle oder der Altgriechischen Hymnen bey öffentlichen Feierlichkeiten, Freudentagen und religiösen Festen gesungen werden.

3) Der Patra (oder indische Kalender) *) giebt hierüber die genaueste Vorschrift, und zwar nach dem Wechsel des Mondes-Jahres; denn die Feste der Hindu wer-

*) Hindu Patra ist der Nahme des Astronomischen und Religiösen Kalenders in Bengalen, Benares und dem nördischen Indien. Wie man aus Sa-

werden nicht nach Sonnen- sondern nach Mondes-Veränderungen bestimmt.

Wir sehen hieraus die enge Verbindung der Musik mit der Astronomie, und wie nach indischen Vorstellungen die musikalischen Klänge, oder besser zu sagen, die zweckmäßige Verbindung von Gesang, Poesie und Tanz, dazu dienten, die Veränderung der Witterung- und Jahreszeiten auszudrücken, indessen die Ragmalas dem Auge des alles versinnlichenden Indiers die Gestalten jener zarten Wesen zeigen, die seiner Idee nach den Tönen und Modulationen vorstehen.

Jede dieser Nympfen hat, wie alle übrige Götter und Untergottheiten ihre eigene Mythische Geschichte, die in Liedern und Hymnen an bestimmten Festtagen gesungen und nach Mondes Veränderungen, Jahrs und Tags-Wechsel änderen. Sie sind so bestimmten Gesetzen unterworfen, daß der indische Musiker es nicht wagen dürfte, die Melodie einer dem Frühling zustehende Tonart in der Regenzeit; oder ein für die Nachtfeyer bestimmtes Lied am Mittag abzusingen. Forschen wir endlich nach der Gegend Indiens wo diese Vorstellungen entstanden seyn mögen? so läßt sich, aus dem was wir vorher entdeckten, fast mit Bestimmtheit sagen: daß die meisten dieser Bilder sich auf die Geschichte Crishna's beziehen, und die Ragmala ihren Ursprung in Cachemir, oder den diesem Lande angrenzenden Fluhren genommen haben. Wenn es wahr ist, daß der Mensch die Anlage seiner physi-

muel Davis Abhandlung: on the astronomical Computations of the Hindus. im 2ten Band der Asiat. Research. S. 225. ersucht. Die gegen Osten, an der Küste Malabars Coromandels u. s. f. wohnende Brahmanen bedienen, sich eines anderen Almanachs: Pancianga, oder Panjangam genannt. (Von den samscritischen Wörtern Pancia fünf, und Angia Theil zusammen gesetzt.) weil Er aus fünf Abtheilungen besteht. Die 1te enthält die Tage, an welchen der Mond ab- und zunimmt; die 2te die gewöhnlichen Wochen Tage, wobey zugleich die eintretenden Feste angemerkt sind; die 3te die Konstellationen, wobey zugleich angegeben ist wie der Mond täglich steht. Die 4te die glücklichen und unglücklichen Tage (diesen Theil kann man ausführlich im Roger 1ter Th. Cap. 15. lesen) Der 5te endlich die Augurien und Horoscopen. — Es ist falsch, daß sich die ganze Astronomie der Braminen in in ihren Kalender befinde, und sich auf bloße Almanachs-Wahrsagungen reducire. Davis hat in der obengenannten Abhandlung bewießen, daß das Buch Surya Siddhânta nebst anderen Samscritischen Schriften, reine astronomische Begriffe und dabey wichtige Beobachtungen enthalten.

schen und geistigen Natur gemäßigten Himmels-Strichen am vorzüglichsten entwickelt, so sind weder die südlichen durch übermäßige Hitze entnervenden Länder von Bengalen, noch die mit ewigem Schnee bedeckten unfruchtbaren Berge von Tibet und Butan *) als der Sitz der ältesten Cultur Indiens anzusehen; vielmehr treffen die Nachrichten aller Reisenden und Geschichtsforscher überein: daß Cashemir vor allen Gegenden Indiens durch sanftes Klima, reitzende Gegend, Fruchtbarkeit des Bodens, Gesundheit der Luft von der Natur zum Paradies der Erde bestimmt worden. Der Schönheit des Landes entsprechen die Einwohner; sie sind weiser und heller von Farbe, schöner gebildet, betriebsamer, geistreicher, gutartiger als die übrigen Hindu **). Die älteste Geschichte dieser Gegend liegt zwar noch im dunkeln, allein aus den körperlichen und geistigen Vorzügen der Caschemirer vor den übrigen Hindu, dann aus dem wichtigen Umstande: daß ganz Cashemir für die übrigen Indier ein heiliges Land, und viele Quellen heilige Quellen sind ***): kann man mit Grunde vermuthen: daß Cashemir wenn auch nicht das Vaterland der Hindu der höhern Kasten, wenigstens dasjenige Land sey, in welchem sich der ursprüngliche Stamm der hellen und schönen Indier am reinsten erhalten habe; auch wahrscheinlich die Geburtsstätte der Religion der Hindu, wenigstens der Verehrung Vishnu's, und einer der ältesten Wohnsitze der indischen Kultur gewesen sey.

Nächst Cashemir erhielten die Bewohner der angränzenden Länder besonders jene des heutigen Duab ihre erste Bildung von dem aus dem nördlichen Indien ausgewanderten Stamm der Bramanen ****). Alle wissenschaftliche Werke

*) So innig ist aber Musik mit der Natur des Menschen verwebt, daß selbst den Bewohnern dieser öden und kalten Gebirge das Gefühl für die Reitze des Gesangs nicht versagt worden. — Als Mr. Turner (S. 370. seiner Reise nach Tibet deutsche Uebers.) seine Abschiedsaudienz beym jungen Teshoo Lama hatte, und den Abend in freundschaftlicher Unterhaltung mit dessen Familie zubrachte, sang des jungen Lama Mutter Gyeung mehrere nicht unharmonische Lieder, und ward dabey vom Vater des fürstlichen Knaben, auf dem Flageolet begleitet. — Er versicherte Hr. Turner, daß Er eine große Sammlung von Instrumentalmusick besäße; daß die Musik bey ihnen nach Regeln gelernt würde, und Sie auch eigne musikalische Schriftzüge oder Noten hätten.

**) S. Bernier Voyage T. II. S. 279. verglichen mit den neuesten Nachrichten in Forsters Travels through the northern Parts of India.

***) Tiefenthalers Beschr. von Hindostan. S. 52. u. f.

****) Auch in Nepal scheint sich der Braminen Cultus frühzeitig gebildet zu haben. s. Father Giuseppe Account of the Kingdom of Nepal. Asiat. Research. II. p. 307. u. s. f.

und Dichtungen der Hindu reden von diesen Fluhren, als von einem alten Sitze der Cultur.

Noch heut zu Tage sagt Sir W. Jones *) übertreffen die Einwohner von Agra, Dehli, Benares, Patna rc. die übrigen Indier an Wohlredenheit. Sie besitzen eine Menge der lieblichsten Mährchen, Erzählungen, Romanzen, und Liebeslieder in der Bhaisha Sprache oder dem sanften Dialekte von Vraja. In den Fluhren zwischen dem Jamuna und Ganga, dort, wo von je her die schönsten Stämme der Hindu wohnten, zu Madura, das der Mythischen Sage nach Crishna zu seinem Geburtsorte wählte, ist also die Quelle der schönsten und ältesten Mythen, da wir nun wissen, daß in den Hirtenliedern Madura's sich häufige Spuren jener alten Volksgesänge erhalten haben, so können wir auch sicher annehmen, daß die sogenannte Hooly oder Frühlingsfeyer **) das vorzüglichste Fest sey, worauf sich die indische Gesänge sowohl, als die Ragmalas beziehen.

Das Zweite, ist die Feyer des Herbstwechsels, die im nördlichen Indien Durga Pooga genannt wird, und sich auf Rama den indischen Bachus bezieht. —

Ein drittes Fest ist jenes des Shiva, das mit der griechischen Todtes-Feyer des Adonis so auffallende Aehnlichkeit hat. Endlich jenes der Sarasvadi als Göttinn der Musik und Beredsamkeit; vielleicht auch das Fest der Toden, vieler andern nicht zu gedenken, die diesem oder jenem Orte; dieser oder jener Caste und Sekte besonders eigen sind. Die Geschichte der Ragni oder musikalischen Nymphen ist also hauptsächlich in den Gesängen und Liebessagen der Einwohner Cashmirs und Agras, enthalten.

Die Gitagovinda selbst gehört, wie W. Jones versichert, als eine der vorzüglichsten unter diese Göttersagen. Sie ist, wie ich in der Vorrede zur deutschen Uebersetzung derselben gezeiget habe, ihrem Zweck und Inhalte nach, als eine zusammengereihte Perlenschnur einzelner Hirten-Lieder und Liebes-Gesänge anzusehen.

*) Asiat. Research. I. B. S. 101.

**) Ueber diese Feste, s. Sonnerat im 2ten Buch verglichen mit Fra Paolini Bartholomäi Reise nach O. J.

Möge der Herausgeber der Oriental Collections: Sir W. Ouseley seinem Versprechen gemäß, uns doch bald eine Sammlung Cash'mirischer Gesänge und zugleich die vorzüglichsten Volkssagen und Lieder dieser merkwürdigen Gegend mittheilen.

* * *

Die auf dem Titel-Kupfer befindliche Figur ist Nareda, der indische Gott der Musik. Ein Sohn Bramah's, der ein mächtiger Fürst, ein großer Gesetzgeber, Weiser, und Sternkundiger war; seine Geschichte füllt einen ganzen Purrana aus, der deshalb seinen Nahmen trägt. Gleich Hermes, oder Mercur ist er der Bothe der Götter, ein großer Tonkünstler und Erfinder der Vina. Die Veranlaßung hiezu wird in dem Gedichte Magha, also beschrieben. „Nareda saß einst in Betrachtungen über die Vina vertieft; als plötzlich Töne, die ein leichter Windhauch aus den Saiten entlockte, sein Gehör entzückten, indem ihre Klänge in regelmäßigen Tonverhältnissen fortschritten, und immer schöner und abwechselnder wurden."

Seine Abbildung ist aus der Abhandlung des Sir W. Jones: on the gods of Italy and India, Greece in dem 1ten Band der Asiat. Research. S. 264 genommen.

Beylage E

Musik der Perser und Araber. Ein Nachtrag zur Seite 14 u. f. der Abhandlung.

Die Perser haben, wie Sir W. Jones versichert, ein vollständiges, nach richtigen Grundsätzen geordnetes Tonsystem. Ob dasselbe ihnen eigen, oder aus dem Auslande zugekommen? ist schwer zu entscheiden.

Vermuthen aber läßt sich aus ihrer frühen Bekanntschaft, mit den Schriften des Ptolomäus, daß sie in ihrer Theorie vieles von der griechischen entlehnt, ja für die Sache selbst den griechischen Nahmen Musiki *) (der offenbar

*) Chardin Voyage en Perse Vol. V. pag. 66.

nicht persisch ist) beybehalten haben. Von den Künsten der ältesten Bewohner Persiens, oder Farsistans haben sich blos die erhabenen Denkmahle, ihrer Bildnerey und Baukunst erhalten, von ihrer Musik und Mahlerey wissen wir so wenig, als nichts. *) Haben aber was Musik betrifft, wahrscheinlich keine Ursache den Verlust ihrer Kunstwerke zu bedauern. — Denn die alten Perser liebten keine Musik; ihre rauhe kriegerische Sitten gestatteten ihnen keineswegs, dem Zauber des Gesangs zu lauschen. Sie sahen ihn als gefahrvoll und seelenerweichend an. **) Nur bey wenigen Gelegenheiten, in den Tempeln ihrer Götter oder in den Vorhallen der Könige; sangen Sie feyerliche Hymnen ***) dasselbe gilt vom Tanze, den sie gleichfalls als weibisch und Sittenverderbend verachteten. Diese Geringschätzung der Kunst, und daraus entsprungene Verachtung, der Tonkünstler, Tänzer und Schauspieler, hat sich auch bey ihren späteren Nachfolgern erhalten. Chardin ****) erzählt von den neuern Persern: on chante d'ordinaire chez eux avec le Luth et la Viole; les hommes ont les plus belles voix; mais il n'y en à guères qui sachent bien chanter, par la raison que le chant comme le danse passent pour deshonnete en Perse. So mächtig wirken Nationalvorurtheile und Eindrücke in der Jugendzeit eines Volks, daß Jahrhunderte nicht hinreichen sie auszulöschen, besonders wenn die Ursache ihrer Fortdauer in Gesetzen, Klima, Religion und Gewohnheiten liegt. — Die Perser sind ihrem kalten rauhen Berglande gemäß *****) von Natur ernst und kriegerisch; unhold den Beschäf-

*) S. Asiat. Researck. Th. 1. S. 63.

**) Musicae expertes Persas non fuisse constat. Musicae quoque non virilis modo, sed et muliebris voluptate captos delinitosque illos, documento sunt, quae de Musurgis libro superiore diximus (von diesen wird nachher erwähnt werden) — — — Carmina certe quaedam, patrio more, et in Deorum, et in regum laudes, cecinisse Persas, testatur Strabo lib. XV, Athenaeus lib. XIV. Zosimus lib. III. Eustatius in Dionys. Brisson de Regno Pers. lib. II. p. 238.

***) Daß dieser Gebrauch — und Musik überhaupt — von sehr alten Zeiten her ihnen bekannt gewesen, zeigt der Ausdruck: Patrio More — dessen sich Brisson bedient.

****) Chardin loco citato.

*****) Ich rede hier von den Bewohnern des nördlichen Farsistans, jener Bergkette die ehemals Parachoathras heut zu Tage aprassin heißt, und Parsis von Medien scheidet. Hier wohnte von ältesten Zeiten her (in viele Zweige vertheilt) das eigentliche Kern und Stammvolk der Nation. s. Man-

tigungen des Friedens, den Künsten, die der Luxus erzeugt; gleichwohl ist wie Chardin bemerkt, Liebe zum Gesang dem gemeinen Volke nicht fremd, vielmehr eine Lieblings-Neigung mehrerer Stände unter ihnen; Cependant (sagt er) le peuple à une telle Pente au Chant, quén plusieurs Professions ils chantent tout le jour quoique fort lentement pour l'animer et l'erxercer. — Seltsam wäre es auch, und kaum denkbar, daß ein der Poesie so holdes Volk, für die Reitze des Gesangs, die so tief in das menschliche Herz geprägt, so innig mit seinen Leidenschaften verwebt ist, ganz fühllos seyn sollte. Der Verachtung und Schmach, welche in Persien wie in Indien auf der Ausübung der Musik haftet, kann also weder natürliche Abneigung, noch gänzlicher Mangel an Gefühl für ihre Reitze zum Grunde liegen; vielmehr hängt sie (wie ich glaube) von einer politischen und religiösen Ursache ab; die wohl darinn zu suchen ist; daß die ersten Führer und Erzieher beyder Nationen (die Magier der Medo-Perser*) und Bramanen der Hindu) glaubten, eine sich selbst überlassene, nicht hinlänglich gemäßigte Neigung zum Gesange verbunden mit den verführerischen Vorstellungen der Mimick (die bey allen jugendlichen Völkern äußerst sinnlich sind) würden in einem heißen Klima, bey reitzbaren Gemüthern, einen zu heftigen Eindruck machen, das Volk erschlaffen, und ihm allen kriegerischen Muth benehmen; oder vielleicht die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, nemlich: den Geist des Gehorsams und der Unterwürfigkeit, den sie bey ihm erhalten wollten, schwächen. Anderntheils lag es an ihrer ursprünglichen Casten-Einrichtung, vermöge welcher, alle Beschäftigungen, die nicht unmittelbaren Bezug auf Religion, herschende Macht, und Krieg hatten, den niederen Volks-Classen überlassen blieben, worunter vorzüglich die Belustigungen des königlichen Hofs, der Satrapen und Vornehmen gehörte.

nert. geogr. der Griechen und Römer Vter Theil S. 498 verglichen mit Heerens Ideen, über Politik Handel u. s. f. der alten Völker Th. 2. S. 178. auch Wahls Schilderung und Gesch. des persischen Reichs.

*) Daß die Magier ein ursprünglich Medischer Stamm waren, die gleich den egyptischen Priestern die größte Gewalt über das Volk, und selbst über die Könige ausübten, ist aus Herodot, Strabo, Diodor u. a. hinlänglich bekannt: als unter Cyrus, Medien und Persien ein Reich wurden, als der königliche Hof und mit ihm auch die Magier herüber nach Parsis kamen, wurden Sie die eigentlichen Regenten und Erzieher der noch rohen Perser.

Daher denn Musik sowohl, als die mit ihr verwandte Tanzkunst und Mimik von den Magiern zur Verherrlichung der häußlichen Freuden und öffentlichen Feyerlichkeiten zwar geduldet, ihre Ausübung aber dem Priester-Orden und den edleren Volksstämmen untersagt wurde; woraus der Tonkunst, die für ihre Fortschritte hinderliche Folge erwuchs: daß sie verachtet und erniedrigt in den Händen feiler sittenloser Sklaven blieb, und sich nie zu der Würde erheben konnte, wozu sie bey den Griechen durch freye edle Behandlung gelangte.

* * *

Die Morgenröthe der musikalischen Cultur, ward nebst andern Künsten, von Medien aus nach Persien verbreitet.

Als die Perser, ein rohes Hirtenvolk *), noch in ihren unzugänglichen Gebirgen lebten, herschte in jenem früheultivirten Lande, ein verfeinertes mit allen Künsten des Luxus bekanntes Volk; Ueppigkeit, schwelgerisches Leben, hatte sie so weichlich gemacht; daß sie dem Muth ihrer kriegerischen Nachbaren nicht widerstehen konnten. Sie wurden von den Persern unterjocht, theilten hingegen der siegreichen Nation, (wie es bey Nomadischen Völkern meistens geschieht **)) ihre Gesetze, Gebräuche, Sprache, Kenntnisse und Künste mit. Die Perser vergaßen bald die Sitten ihrer Vorväter, wurden gebildet und weichlich, wie die Meder ***); von ihren Lehrern und Erziehern lernten sie jetzt Musik und ihre Schwesterkünste kennen; denn die Tonkunst war eine Lieblings-Beschäftigung der Meder.

Die Freuden der Tafel wurden bei ihnen durch die Reitze ****) der Musik erhöht; sie sangen und spielten gerne dabey auf Instrumenten; die Monarchen nahmen

*) Die Perser sagt Plato von den Gesetzen III. Buch: waren ursprünglich ein Hirtenvolk, Bewohner einer rauhen Gegend, welche harte und dauerhafte Leute erzeugte, im Stande Kälte und Nachtwachen zu ertragen, und wenn es seyn mußte zu Felde zu ziehen.

**) So die Tataren und Mongolen in China.

***) Heeren Ideen der Politik u. s. f. II. Th. S. 366. u. f.

****) Goguet. Untersuchungen über den Ursprung der Gesetze, Künste und Wissenschaften deutsch übersetzt Th. III. S. 176.

selbst an diesen Vergnügen, und überhaupt an allem Antheil, was die Freude der Gastmahle beleben konnte. Man kann auch unter ihre Ergötzlichkeiten den Tanz setzen; sie ergaben sich demselben mit großer Freude. Auch scheinen sie in der Musik nicht wenig Fortschritte gemacht zu haben; zwar hat sich kein Denkmahl der Medischen Musik so wenig als von ihrer Poesie erhalten; wenn wir indessen den Zeugnissen des Strabo, Athenäus, Suidas, Curtius u. a. (die Brisson gesammelt hat) trauen dürfen, so war ihre Tonkunst, auf den Grad vervollkommnet, daß sie Musik nicht blos für eine helfende, der Poesie und Mimick untergeordneten Kunst ansahen, wofür sie bey allen rohen Nationen gilt, die auf der ersten Stufe der musikalischen Cultur stehen) sondern als eine durch Ton und Modulation ohne Beymischung der Sprache für sich selbst wirkende Kunst behandelten; welches nicht anders erzielt werden kann, als:

1) Durch Ergänzung der Tonleitern, indem die Scalen aller sogenannten wilden Völker, gleich jenen alt enharmonischen der Griechen, oder der Indischen, Chinesischen, Schottischen Scalen aus mangelhaften übersprungenen Ton-Intervallen bestehen, die für einfache Gesänge zwar hinreichend sind, aber bey höheren Fortschritten in der Kunst nothwendig mit den übrigen zur 8ave gehörigen Tönen vermehrt werden müssen.

2) Durch Vervollkommnung der Instrumente sowohl in Hinsicht ihres Baues, als ihrer praktischen Behandlnng; d. i. durch Hinzufügung, ein oder mehrerer Saiten durch *) Oeffnungen und Pfeifen bey blasenden Instrumenten, Vervollkommnung des Resonanzbodens u. s. w.

In dieser frühen Periode finden wir schon Nachrichten von Zwischen-Spielen, Fantasien, Präludien, die mit dem Gesang der Stimme wetteiferten, **) um der Melodie mehr Abwechselung zu geben. Der Instrumenten werden,

*) Von den verschiedenen Perioden der griechischen Musik. Siehe Forkels allgemeine Gesch. der Musik I, Th. §. 98. Seite 312.

**) Apud Persas cantum praecedebat pulsus fidium, qui Praeludii loco praemittebatur, non ille quidem ad numeros, vel verba cantilenae, accomodatus: Sed pro arbitrio Citharistriae. — Enimvero Parthis quoque Persarum luxuria

den viele, und von mehreren Gattungen genannt, die, (wenn man sie mit den neupersischen vergleicht, welche Kämpfer und Chardin beschreiben) sich wahrscheinlich aus dem höchsten Alterthum bey ihnen erhalten haben *). Die Musik der Meder blieb in den Händen der Weiber, **) sie hatten Sängerinnen und Citharistinnen, die zu dem Gefolg oder vielmehr in das Harem ihrer Könige gehörten; welcher Gebrauch sich noch heutzutage erhalten hat, indem Chardin erzählt: die Besten, oder so zu sagen die einzigen Tonkünstler seyen immer im Solde des Königs. Die weichlichen und verführerischen Schauspiele der Meder hatten so verderblichen Einfluß auf die Sitten der Perser, daß hieraus nothwendig die Verachtung entstehen muste, die noch jezt auf der Ausübung dieser Kunst haftet. — Dasselbe erzählt Chardin von den Neu-Persischen Schauspielen. Hier, wie in Indien und China, bilden dergleichen Tänzerinnen und Schauspielerinnen herumwandernde Banden, die nicht wie bey uns an einem öffentlichen Orte spielen, sondern Privatleute lassen sie in ihre Häuser kommen. Diese Tänze und Schauspiele währen oft 3 bis 4 Stunden; die Bande besteht aus einer Prima-donna und ihrem Gefolg, das nur zuweilen erscheint um den Haupt-Dialog mit Chören, Gesängen und Tänzen zu unterbrechen. Nach geendigter Vorstellung sammelt die Vorsteher

successoribus et aemulis, muliebrem hanc musicam placuisse, ostendit Plutarchus in Crasso — alias quoque gentes feminis quae tibias inflarent, cithara personarent, fides pulsarent, et psallerent, usas invenio — de Halyatte quidem rege Lydiae, Herodot. lib. I. scribit. Halyattes, more atque luxu barbarico praeditus, cum Bellum Milesiis faceret, concinentes habuit fistulatores et fidicines; atque feminas etiam tibicinas in exercitu, atque in procinctu habuit, lascivientium delicias conviviorum. — Brisson de Regno Pers. libr. I. p. 69.

*) Auch die Chinesen, Hindu, und die meisten orientalischen Völker haben ihre Instrumente so wenig als ihr ursprüngliches Ton-System gebessert.

**) — In deliciis tibicinas, fidicinas, psaltrias Persici reges habebant. Cujusmodi mulieres à graecis Μουσουργὰς, patrio vero Persarum sermone Zarba vel βαρζα vocatas Suidas auctor est. — Regum, utique in has Μουσουργοὺς propensam animi affectionem testatur Athenaeus — Xenophon quoque in extremo Lib. IV. Cyropaediae narrat: Cyro, e praeda selectas Μουσουργοὺς δύο, τας κρατίστας etc. etc. — harum mulierum, ut Suidas scribit, aliae Tibia canebant, aliae psallebant Psalterio, tum Pentachordo, tum heptachordo. Eadem fidium cantui accinebant. Fidium autem cantus non ad cantilenam accomodatum habebat melos, sonum aut canorem, uti apud Graecos fieri consueverat: Sed erat veluti Cantilenae Praeludium. Brisson de Regno Pers. Lib. I. pag. 68.

rinn das Geld von den Zuhörern. Die Schauspielerinnen sind meist schöne Mädchen, die ihre Reitze sehr willfährig Preis geben.

* * *

Was die Einführung der griechischen Musik in Persien unter Alexander und seinen Nachfolgern betrifft, so würde Sie einen wohlthätigern Einfluß gehabt haben, wenn sie gesucht hätten, die schöne Modulationen der Griechen nachzuahmen, und die Regeln der griechischen Tonkunst auf ihre National-Gesänge anzuwenden; Statt dessen aber vertieften sie sich in die Schulstreitigkeiten der griechischen Harmoniker, zogen das Studium der Akustischen Theorie den Reitzen der Modulation vor; und behandelten Musik nicht als schöne Kunst, sondern als Speculative Wissenschaft, wovon man nur zuviele Spuren in ihren Schriften findet.

Ob in dieser, oder einer früheren Periode auch das indische Tonsystem in Persien Eingang fand, wird eine künftige Bekanntmachung der noch unbenutzten Musik-Schriften beyder Völker vielleicht aufklären; soviel läßt sich aus den neuen Geschichtsforschungen der Gelehrten Gesellschaft in Calcutta, und mehreren Stellen in Sr. W. Ouseleys orient. collections schließen, daß zwischen beyden Ländern, sehr frühzeitige Mittheilung statt gefunden; denn nach Ferdusi's Shah Nemeh und andern Quellen der älteren Geschichte Irans haben nicht, allein Persische Könige des Pischdadischen Stammes bald diesen bald jenen Theil Indiens erobert und das ältere Reich Iran *) überhaupt, eine größere Ausdehnung als das itzige Persien gehabt; sondern auch Hinduische Regenten thaten Einfälle in Iran **) und beherschten beträchtliche Theile dieses großen Landes, woraus sich wahrscheinlich folgern läßt, daß mit der Sprache der herschenden Nation, auch ihre Mu-

*) Iran ist der älteste Orientalische Nahme des Länderdistrikts von Ober-Asien bis zum Indus — davon das eigentliche Persien — Farsis — heut zu Tage Farsistan nur einen kleinen Theil macht.

**) Sr. W. Iones Discourse on The Persians. im 2ten Band der Asiat. Researches. auch ein interessanter Aufsatz im letzten Theil der Oriental Collect. von S. W. Ouseley. über den muthmaßlich Hinduischen Ursprung und die Geschichte der Semi-Ramis aus Samscritischen Quellen.

sik sich dem eroberten Lande mitgetheilt habe; hiezu kömmt: daß Indien stets als die älteste Quelle wissenschaftlicher Erfahrung angesehen und besucht worden, um aus indischen Schriften: Weißheit und Kenntnisse zu sammeln. Hieraus läßt sich vermuthen, daß die nachbarlichen Länder, ihre musikalische Kenntnisse wo nicht ganz dort geschöpft, doch wenigstens mit den indischen vermehrt und berichtigt haben, woraus sich auch erklärt, was unser Verfasser in seiner Abhandlung sagt; daß man wechselseitig Indische Musiktheorie in persischen, und persische Tonleitern in Samscritischen Musik-Schriften findet.

* * *

Eine neue Epoche der persischen Musik begann mit den Arabern, als das persische Reich durch den Chalifen Omar zertrümmert, und auf seinen Ruinen die Fahne des Islamisms gepflanzt wurde. Schrecklich war der Kampf, bluttriefend und verheerend die erste Zeiten dieser Völkerrevolution. Aber für Persien dadurch glücklich: daß das erobernde Volk (für Künste, Geselligkeit Wohlleben gestimmt, von Natur aus leichter organisirt als das persische) durch seine Einwanderung eine Sitten und Geistesmischung bewirkte, die für beyde Nationen wohlthätig wurde. Dadurch: daß die Arabische Sprache in die persische übergieng, sie sanfter und wohlklingender machte, wurden Poesie und Musik der Perser die jüngern und zärtern Töchter der arabischen. Dies erhaben und lebhaft fühlende Volk, das seine Sagen und Dichtungen mehr als Alles liebt, konnte für die Reitze der Musik nicht lange unempfindlich bleiben. Seit den ältesten Zeiten standen Musik und Dichtkunst in gleich großem Ansehen bey ihnen, obgleich ihre Modulationen und Tonwerkzeuge so einfach waren, als sich von einem nomadischen Volk denken läßt. Ihre ganze Musik bestand in einer erhöhten Declamation oder Absingung ihrer Idillen und Elegien *) ohne daß sie sich hierzu eigner Tonzeichen bedienten, oder ein bestimmtes Tonsystem gehabt hätten. Die Musik der Beduinen

*) That the arabs of the Desert had musical Instruments, and names for the different Notes, and that they were greatly delighted with melody, we know from themselves; but their lutes and Pipes were probably very Simple, and their Musik, I Suspect, was little more than a natural and tuneful recitation of their elegiack verses and love Songs S. W. Iones Discourse on the Arabs II vol. der Asiat. Researches. p. 15.

fagt Shaw *) besteht selten mehr als in einer einzigen Melodie, die sich trefflich zu ihren einfachen Instrumenten und Gesängen schickt.

Der Tonumfang ihrer Flöte (gaspah) ist meist nur eine 8ve, dennoch beobachten sie in ihren Gesängen Melodie und Rhythmus. Ihre historische Cantaten untermischen sie mit Präludien und Symphonien **) jede Strophe beginnt mit einem Anschlag der Arabebba oder der A-oude ***); und die Erzählungen selbst werden mit einigen sanften Griffen auf der Gaspah (Flöte) begleitet. Die herumschweifende Beduinen und Derwische (wie die Alten AOIΔOI oder Rhapsodisten der Griechen) sind in dieser Musik-Gattung große Meister. Wenn sie einen Haufen Volks zusammen gebracht, und in einen Kreis gestellt haben, so singen sie die merkwürdigen Thaten des Propheten, oder erklären die Grundrisse von Mekka und Medina, auch wechseln Sie nach jeder Periode ihrer Erzählung, den Gesang der Stimme mit einem Prälud und Zwischenspiel ab.

So war und blieb es seit den frühesten Zeiten der Nation; als das Volk der Wüste nun auswanderte und Ueberwinder der Welt ward, erhielten die Bilder seiner Dichtungen einen höheren Schwung, eine reichere Fülle, so auch ihre Musik; die weiche Tonarten, die sanfte Modulationen der Meder mischten sich mit den arabischen, woraus denn ein neuer, für beyde Tonsysteme vortheilhafter Charakter von Erhabenheit und Anmuth entstand. Unter den Chalifen die auf Omar und Osman folgten, begann das goldne Zeitalter der persischen Musik und Poesie.

Haroun al Rashid der große nahm den berühmtesten Lauten-Spieler Arabiens zu seinem Freund und Vertrauten auf. —

Abugiaffar der Abasside setzte selbst viele Tonstücke, die noch heut zu Tage unter den Arabern und Persern als Lieblings-Melodien gesungen werden.

*) Shaw Reisen in die Levante. Deutsch. Uebers. Leipzig 1765. S. 178.

**) Wie wir weiter oben auch von den alten Meden bemerkt haben.

***) Die arabische Laute und Guitarre.

Der Chalife! Abunassar Mohamed el Farabi *) der zugleich Dichter, Sprachforscher, Weltweiser und Physiker war, erhielt mit Rechte den Beynahmen des Arabischen Orpheus. Die Arabischen Gedichte sind voll Lobsprüche auf die Musik, und ihre Geschichtschreiber schildern mit aller, diesem wundersüchtigen Volke eigenen Uebertreibung, die Zauberwirkungen der Tonkunst.

Das Beyspiel der Regenten, ihre Liebe für Wissenschaften, ihre ermunternde Belohnung der Künstler, weckte bald Nachahmer in Persien. Die Sprache mit arabischen Worten und Redensarten untermischt, bildete sich zu einer eignen Zartheit.

Persische Dichter wetteiferten mit den Arabischen, und ließen sie bald hinter sich zurück. — Von ihren ältesten Dichtern Rodiki, Dudiki, Ferdusi bis auf Hafiz und Sadi und von diesen zu unsern Zeiten, wie mannigfach und lieblich duften die Blumen des persischen Dichter-Gartens! **) Viele, ja die meisten ihrer Dichter, waren zugleich große Musiker und Tonsetzer. Auch ist die persische Poesie im eigentlichen Sinn Lyrisch; denn ihre Ghazzels (Oden) werden immer vom Barbit, oder dem Chenk (einer Art Harfe) begleitet, und von herumwandernden Sängern (Mutreb genannt) ***) in Häusern oder auf öffentlichen Plätzen gesungen. ****) Hat die Persische Dichtung und Musik den ersten Schwung, ihre wesentlichste Vervollkommnung durch die Araber erhalten, so haben diese dagegen ihr musikalisches System in Persien gebildet, und nicht allein die musikalische Schreibkunst von ihnen entlehnt, sondern selbst ihren Tonleitern Nahmen persischer Städte und Gegenden gegeben.

---

*) S. Herbelot Bibliot. orientale.

**) Introduction to the history of the Persian Poets — in gladwins new asiatick miscellany calcutta 1789 ferner: Sr. W. Ousely Essay on the Lyrick Poetry of the Persians. in Orient. collect. vol. II. auch: Sr. W. Iones in commentariis sex de Poesi asiatica London 1774.

***) So singt Jami: diese Nachto Sänger! stimme deine Harfe in die Töne meiner Klagen.

****) In Indien giebt es nebst den Mutreb noch eine Gattung wandernder Sänger, die bloß fromme und mystische Lieder singen, Howauls genannt, denen die frömmsten Einsiedler mit Entzücken zuhören. Ousely orient. collect. Vol. II. pag. 152.

Folgendes sind in kurzem die Elemente des arabischen Tonsystems*).

Sie haben vier Hauptmoden oder Tonweisen, die sie Oussoul-Wurzeln nennen, nämlich:

1) Rast grade oder direkt.

2) Irak eine Chaldäische Tonweise.

3) Zirafkend.

4) Isfahan, eine Tonweise, die von der persischen Haupt-Stadt ihre Benennung hat. Einer jeden Tonweise schreiben die arabischen Weltweisen eine eigne Wirkung zu; so soll Irak Kummer und Betrübniß, Zirafkend hingegen Liebe erwecken u. s. f.

Diese 4 Hauptmoden erzeugen 8 abgeleitete Tonweisen Fourou oder Zweige genannt, die ihre Benennungen meist von Gegenden, Städten, Fürsten, großen Tonkünstlern, oder sonst berühmten Männern, deren Andenken man verewigen wollte, herleiten.

Von der Haupttonweise Rast entspringt: Zenkela (das Persisch, eine Schelle, Glöckchen bedeutet) und Ischak, welcher Modus wie Zirafkend vorzüglich, der Liebe geweiht ist. Von Irak hängt majah und Abouseleik (der Nahme eines berühmten Tonkünstlers) ab. Aus Zirafkend entsteht Bouzrouk (der Nahme eines persischen Königs, dessen Regierung in das Jahr Christi 1124 fällt) und Rehaui — eine der vorzüglichsten persischen Tonweisen.

Von Issahan endlich entspringt Noui, welches persisch Gesang oder Zwitschern der Vögel bedeutet und Houssein (der Nahme des Sohns Aly's der im Jahr 61 der Hed'schira ermordet wurde,) und als Märtirer verehret wird.

*) Ich bin in dieser Beschreibung vorzüglich den Nachrichten gefolgt, welche Ginguené in der Panckoukischen Encyclopaedie methodique Vol. I. Article Musique von ihrem Tonsystem giebt; und die (wie ein Mitarbeiter dieses Werks mich versicherte) aus ächten noch unbenutzten Quellen der Pariser National-Bibliothek geschöpft sind.

Diesen acht abgeleiteten Moden, folgen sechs gemischte Tonarten Nahmens Evazat.

1) Von Rast und Irak entsteht Nevrouz (d. i. der neue Tag,) ein Nahme, den die Perser ihrem Neujahrs-Tag im Frühlings-Aequinox geben.

2) Von Ziraffend und Isfahan entsteht die weiche liebliche Tonart: Shehenaz.

3) Von Bouzrouh und Zenkela wird Selmeck abgeleitet.

4) Majah und Abou erzeugen die Tonweise Higiaz (ein Nahme der dem steinigten Arabien, worinn Mekka liegt, gegeben wird. Eine sanfte — Liebe und Andacht athmende Weise.

5) Von Rehani und Houssein entsteht Zerkeschi (d. i. ein Gold durchwirkter Stoff;) eine Benennung, die die Fülle und Grazie dieser Tonweise ausdrücken soll.

6) Von Noui und Ishak entsteht Gouscht, welches eine metallene Paucke bedeutet.

Zu diesen Hauptmoden oder Tonweisen fügten die Araber noch die so genannten Bouhour oder sieben Meere hinzu *).

Sie verstehen darunter musikalische Phrasen oder Gesangsweisen, deren jede mit einer der sieben Hauptnoten der arabischen Tonleiter anfängt; auch die Benennung der Intervallen Ghiah und die Zahlen, welche die Ordnung ihrer Folge bezeichnen sollen, haben sie von den Persern entlehnt. Iek eins — dou zwey, si drey — tehar vier, penj fünf — schesch sechs, heft sieben. Die erste dieser Moden, oder besser zu sagen 8ven Gattungen, heißt demnach: ukghiah die zweyte doughiah u. s. f.

*) Diese Bouhour haben Aehnlichkeit mit den Indischen Ragnis oder musikalischen Leidenschaften; mit dem Unterschiede, daß die Araber sie nicht als belebte mythische Wesen personifizirt, und bildlich vorgestellt haben.

Statt der persischen Nahmen, womit die Araber gewöhnlich ihre Intervallen benennen, bedienen sie sich zuweilen ihres Alphabeths:

alif	statt:	iek .	1
be	—	dou .	2
gim	—	si .	3
dal	—	tchar .	4
hè	—	peni .	5
waw	—	schech .	6
zain	—	heft .	7

Seltsam ist die auffallende Aehnlichkeit der Arabischen mit der Italiänischen Gamme, besonders wenn man bemerkt, daß die Araber gleich den Italiänern, die Tonleiter vorzüglich von den drey Haupt-Stufen: Grundton, Quinten und 8ve charakterisiren, die sie dourr mofassal d. i. zerstreute Perlen nennen.

alif	—	mim	—	lam	——	A	mi	la
be	—	fe	—	sin	——	B	fa	si
gim	—	sad	—	dal	——	C	sol	do
dal	—	lam	—	re	——	D	la	re
he	—	sim	—	mim	——	E	si	mi
waw	—	dal	—	fe	——	F	ut	fa
zain	—	re	—	sad	——	G	re	sol

Wir sehen hieraus, daß ihre Haupt-Scala am meisten unsrer A minor Tonleiter entspreche, nämlich:

alif	a	oder	la
be	h	—	si
gim	c	—	do ut
dal	d	—	re
he	e	—	mi
waw	f	—	fa
zain	g	—	sol

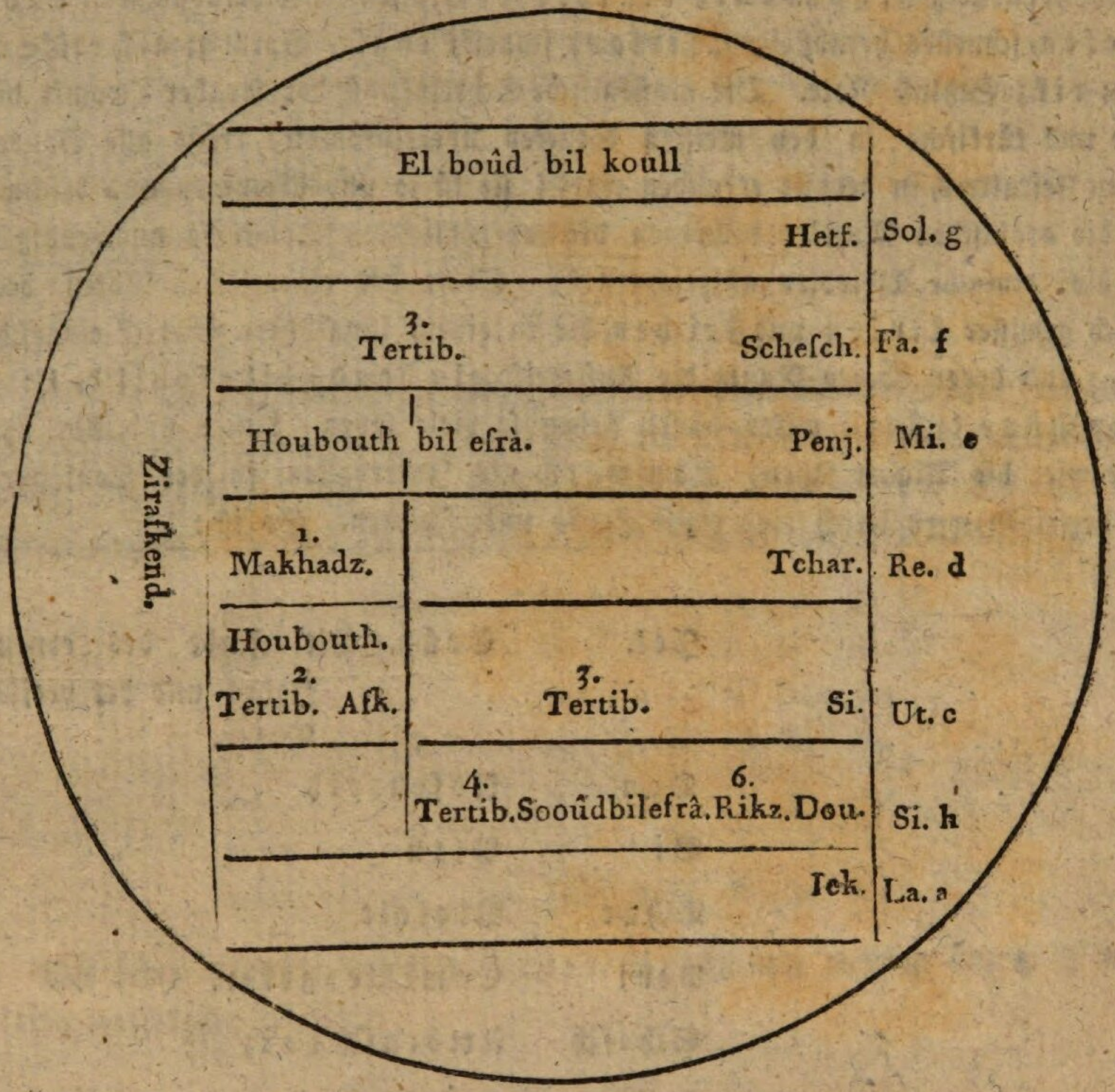
Um den Uebergang von einem Intervall zum andern; desgleichen Anfang, Verbindung und End eines Gesangs zu bezeichnen, bedienen sich die Araber folgen-

gender Ausdrücke: Makadz, Grund- oder Anfangs-Note. Tertib, Note oder Intervall. Suoub, Erhöhung. Souub bil efrà, schnelle Erhöhung. houbouth. herabsteigen; houbouth bil tertib; Stuffenweises herabsteigen, houbouth bil efra, schnelles herabsteigen. serian, schnell; thafr, Sprung; aff, rasche Bewegung; rikz Schluß Note. Die musikalische Schreibkunst der Araber (womit die persische und türkische in den meisten Stücken übereinkömmt) trägt alle Spuren des frühen Zeitalters, in dem sie erfunden ward; sie ist so unvollkommen und beschwerlich, daß die arabischen Musiker deswegen die vorzüglichsten Tonstücke auswendig wissen und bloß einfache Melodien aufzeichnen *) Statt der eigentlichen Noten bedienen sie sich gewisser Linien und Zeichen, die in einem länglichten Viereck eingeschlossen sind, und deren oberer Raum die Aufschrift el-boud-bil-koull d. i.: Ton aller Töne trägt, unter diesen stehen so viele Quer-Linien und Abtheilungen (oder wie die Araber sagen) Kammern, als Intervallen in der Tonleiter sind, jede derselben wird durch eine eigne Farbe unterschieden. So ist:

Jek.	Grün. Die Farbe des erneuerten Jahrs und der verjüngten Natur.
Dou	Rosenroth
Si	Blau
Tschar	Violett
Penj	Camillengelb
Schesch	Ambraschwarz
Heft	Hellblau.

Die Tonweise Ziraffend z. B. hat folgende Gestalt:

*) Schaws Reisen loc, cit.



Erklärung.

1) In der ersten Stufe steht der Titel des Grundtons oder Tons aller Töne. El boud bill koull.

2) In jedem Intervall, rechter Hand sind die persische Nahmen der Zahlen befindlich: welche den auswärts stehenden und nach unserer Scala benannten Tönen entsprechen.

3) Die übrigen in den Räumen oder Kammern enthaltene Wörter zeigen, a) die Noten an, die gesungen werden sollen, b) die Art ihrer melodischen Folge.

4) So nach bedeutet Makhadz die erste Note, wobey zu bemerken, daß ausser dieser ersten und der letzten Note Rizt — alle übrigen Zwischen-Töne, bey denen man sich verweilen soll, Tertib heißen.

5) Das Wort Makhadz befindet sich in dem Intervall Tchar (vier) welches unsrem d entspricht. Woraus folgt: daß die Tonweise Ziraffend im d beginnt. Unterwärts — nämlich im Intervall Si (drey) steht houbouth (abwärts) und tiefer unten: Tertib (Note); welches soviel sagen will: steige zur Note des Intervalls Si herab, welches unserm c entspricht, mithin die 2te Note dieser Tonweise ist.

6) Nächst Tertib auf derselben Linie steht aff — welches rasch oder schnell bedeutet; und soviel sagen will: bewege dich schnell zur aufsteigenden Linie, die sich zum Intervall Schechs (sechs) erhebt: dort findest du Tertib (Note) die, so oft sie in diesem Raume steht, unsrem f entspricht.

7) In dem nächst folgenden unteren Raume steht: Houbouth bil esra d. i. schnelles Absteigen, welches so viel sagen will: falle schnell bis zum äussersten Ende der Perpendikularlinie herab, (die mit dem Wort dou (zwey) welches unserem h entspricht und Tertib (Note) bezeichnet ist. Sooud bil esra, welches in demselben Raum, oder Intervall steht, bedeutet geschwinde Bewegung, und will soviel sagen: daß man sich schnell zu Tertib, welches sich beym Intervall si (drey) befindet, und unserem c entspricht, erheben soll.

8) Obgleich das Zeichen houbouth (absteigen) sich nicht unter dieser Note befindet, folgt doch aus dem ganzen Zusammenhang: daß man nunmehr zum Zeichen Tikz (das sich in demselben Intervall dou welches so eben war verlassen worden befindet) herabzusteigen habe. Dieser Ton, der unsrem h entspricht, ist die Schluß-Note der Tonweise Ziraffend, die auf unser Noten-System gebracht, ungefähr folgende Gestallt hat.

Hiebey ist zu bemerken, daß die mit * bezeichneten Uebergänge in Auf- und Absteigender Bewegung von c zu f und von f zu h hier zwar diatonisch angegeben werden, in der Praktik aber pflegen die Araber, wie alle Orientalen, bey den Transitionen von einem Intervall zum andern selten diatonisch überzugehen; sondern durchlaufen gewöhnlich erst alle chromatische, ja selbst enharmonische Zwischen-Räume. *) Dieses Beben der Stimme, dieses sanfte auf- und abschweben des Tons, (das uns Europäern unerträglich seyn würde) ist einer der wesentlichsten Reitze des arabischen Gesanges.

Woher kömmt aber, daß: indem wir uns der Enharmonik nur selten, und mit der größten Einschränkung bedienen, dieses Klanggeschlecht von den Arabern so häufig und ohne Schwürigkeit ausgeübt wird? Folgende Ursachen scheinen hier vorzüglich zu wirken:

1) Haben die europäischen Sprachen und, wie unsre Sprache auch unser Gesang weniger Inflexionen Accent und Rhytmus als jene des Orients.

2) Erwäge man im Gegensatz unsres kälteren Kunst-Sinnes die angebohrne Reitzbarkeit dieser Völker; ihrer Wärme in Gefühl, Ausdruck, Gebährden.

3) Die Zartheit ihrer Organisation.

4) Die vorzügliche Feinheit ihres Gehör-Organs.

5) Ihr richtiges Gefühl für ächte Schönheit der Musik, die gewiß weniger in Schwürigkeiten und künstlichen Verbindungen, als im reinen seelenvollen Ausdruck der inneren Empfindung liegt. — So wird es begreiflich, wie der zweckmäßige Gebrauch des Chromatisch-enharmonischen Klanggeschlechts von einem fein und richtig fühlenden Tonkünstler vorgetragen, auf ein zartorganisirtes reitzbares Volk, alle Zauberwirkungen hervorbringen könne, welche die Griechen der Enharmonik zuschrieben. So nennt Aristid-Quintilian das diatonische Klanggeschlecht männlich und ernst; das chromatische angenehm und feyerlich; das enharmonische sanft und belebend.

*) So zählen sie von c zu d vier Intervallen; eben so viele von d zu e und zwey von e zu f.

Das diatonische (sagt er in einer andern Stelle) ist das natürlichste, indem auch die Unkundigen in der Musik es singen können; das chromatische künstlicher, das Enharmonische endlich am feinsten und schwersten; und nur großen Künstlern möglich, Gebrauch davon zu machen. *)

Diese Schwürigkeiten überwinden die Araber gleichwohl dadurch; daß der Gang ihrer Modulationen nicht so rasch und complizirt, als der unsrer Gesänge ist, und zwar deßwegen:

1) Weil sie überhaupt mehr Neigung zu feyerlich-pathetischen als zu raschen Gefühlen, und Ausdrücken haben. Weil

2) Ihre Instrumente mit weniger Seiten bezogen sind als die unsern.

3) Weil sie tiefe langsam vibrirende Saiten, den hohen, leicht erregbaren, schnell klingenden vorziehen; so daß, wenn unsere Instrumente Töne hören lassen, die 7520 Vibrationen in einer Minute geben, die tiefen Saiten der arabischen Laute nur 30 in demselben Zeitraum erzeugen, und ihre feinste Saiten nicht den 50sten Theil der Schnelligkeit der europäischen haben. Wenn die leichte Erregbarkeit der rasch klingenden Töne unserer Saiten das Gehör kitzelt und die Bewundrung der Zuhörer erregt; so wecken dagegen die langsamen, durch allmählige Uebergänge sanft gemäßigte Klänge der arabischen Saiten, ein zwar minder heftiges aber bleibenderes, und inniges Gefühl in der Seele.

Harmonie oder vielstimmigen Gesang kennen sie nicht; unsre schönste Symphonien scheinen ihnen ein unerträgliches Tongemisch. Oft, besonders beym Schluß eines Stücks, machen sie durch einen raschen Griff in die Laute alle Saiten zusammen erklingen — welches unsre Ohren mit Recht sehr beleidigen würde; die ihrigen aber ergötzt, weil (wie gesagt) sie keinen Begriff von dem haben, was wir Harmonie nennen.

Von den Instrumenten der Perser und Araber **) haben wir nur oberflächliche Kenntnisse, und sehr unbestimmte Beschreibungen, daher zu wünschen wäre,

*) Arist. quintil. de musica lib. II. pag. 3. et lib. I. pag. 19. in collect. Meibomii.

**) Die Guitarre ist (wie schon ihr Nahme giebt) persischen Ursprungs. Sie haben deren kleine und große von unterschiedenen Formen mit 3, 4, 5, und mehreren Saiten bezogen.

daß ein unterrichteter Reisender uns über diesen Punkt sowohl, als überhaupt über die Tonkunst dieser Völker befriedigendere Nachrichten gäbe. Für die Geschichte der Musik wären sie höchst wichtig, indem wir bey den Persern und Arabern vielleicht aufänden, was wir in den theoretischen Musik-Schriften der Griechen vergebens suchen; nämlich: die praktische Ausübung der reinen, unvermischten Enharmonik, und der alten Tonweisen oder Moden, von denen wir in unsrem heutigen Tonsystem keinen Gebrauch mehr machen. Vielleicht beglückt uns ein musikalischer Niebuhr einst mit einer solchen Entdeckung; selbst ohne nach Arabien oder Persien zu reisen, sind wahrscheinlich in den Bibliotheken von Paris, Oxford, Escurial, Sizilien *) u. a. noch musikalische Handschriften vergraben, deren Bekanntmachung über manche bisher nicht erörterte Gegenstände der Alten Musik Aufschluß geben würden. Es sey nun, daß die Araber und Perser ihr Musiksystem nach griechischen Ideen gebildet; oder was wahrscheinlicher ist, (da das Griechische selbst nicht einheimisch, sondern durch den Phönizier Cadmus aus dem Orient herüber kam) daß beyde Systeme aus einer gemeinsamen älteren Quelle geflossen sind. Und diese Quelle? — das Land woher es

Das Pentachord und Hexachord ist (den griechischen Nachrichten im Brisson gemäß) schon seit der Meder Zeit in Persien üblich.

Bey den Beduinen ist vorzüglich die arabebbah (eine Art Laute) gebräuchlich; ferner Gaspah eine Gattung Flöte, und Tarr oder das Tamburin. —

Die Musik der Mauren (sagt Schaw) ist künstlicher und melodischer, als die der Beduinen. Ihre meisten Töne sind munter und rasch (Proben derselben findet der Leser in der Liedersammlung) Ihre Lieblings-Instrumente sind:

1) Rebebb ein sehr einfaches Bogen-Instrument von 2 Saiten, man findet dasselbe bey den meisten Neger-Völkern sollten diese es vielleich von Arabien, Abyssinien oder Nubien aus, erhalten haben? —

2) A-oude die tief und doppelt bezogene Laute. Sie hat 4 Saiten, Zir, Metsnr, Mothlik, Motsel und Bem, die nach herabsteigenden Quarten z. B. c g d a gestimmt werden. Durch die Mauren kam dies Instrument zu den Spaniern wo es Laoud, und von da zu den Italiänern die es Liout oder Liutto nannten. — Abbildungen arabischer und persischer Instrumente stehen in Kaempfer amoenit. exoticis, — Chardin Voyage en Perse Tome V. — Bonnani Cabinetto armonico — auch in Forkels Geschichte der Musik.

*) Vorzüglich wie ich glaube in Marocco, wo sich noch so Viele unbenutzte arabische und maurische Manuscripte befinden sollen.

kam? welches andere kann es wohl seyn als jenes: wo die Morgenröthe aller Kenntnisse zuerst dämmerte, wo Wissenschaften und Künste am frühesten blühten, nämlich: Indien.

Ueber die Tonleiter und Musik der Chinesen.

Wenn wir, der Aussage des scharfsinnigen Verfassers der: Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois *) Glauben beymessen dürfen, so ist die Musik der Chinesen des Lobes ohnerachtet, das ihr Vater Amiot und die übrigen Missionäre von Pekin ertheilt haben so steif, unmelodisch und unfangbar, daß man kaum weis, ob man Sie (nach unseren Begriffen) einen Gesang nennen soll.

Bey einer solchen Beschaffenheit der praktischen Musik, sollte man die Chinesen kaum richtiger Begriffe über diese Kunst fähig halten; gleichwohl findet sich bey ihnen, eine genau berechnete Theorie der Klanglehre, die sich aus den ältesten Zeiten der Nation herschreibt. Gleich nach Entstehung des Reichs, sagt Amiot, behandelten die Chinesen die Musik, als eine Wissenschaft, die den doppelten Vortheil gewähren sollte, die Herzen durch ihre verschiedenen Eindrücke, die sie nach Gefallen in ihnen erregen konnte, zu ergötzen, und den Geist durch die unwidersprechliche Wahrheit ihrer Grundsätze zu beschäftigen. Sie betrachteten dieselbe, als die Wissenschaft aller Wissenschaften, die Quelle aller übrigen Kenntnisse; abgerechnet die Fabeln über ihren Ursprung, welche die Chinesen, mit allen übrigen Völkern gemein haben, ist ihr hohes Alter doch nicht zu bezweiflen; und aus den Quellen zu urtheilen, aus welchen P. Amiot seine Nachrichten geschöpft hat, scheint es erwiesen, daß lange vor Pythagoras, vielleicht selbst vor Erfindung der egyptischen Lyre die Chinesen ihre Octave in zwölf halbe Töne getheilt haben, deren 6 vollkommene und 6 unvollkommene sind.

Sie nennen dieselbe Lu und erhielten sie mittelst Rohrpfeifen, die sie Verhältnißmäßig aus Bambou schnitzten, indem Sie die blasenden Instrumente denen mit

*) Tome I. edition de Berlin pag. 244.

Saiten bezogenen vorzogen, weil diese dem Einfluß der Witterung sowohl, als der Verstimmung mehr unterworfen, mithin keine fixen Töne zu geben im Stand sind.

Diese Lu werden in tiefe, mittlere, und höhere getheilt, und geben durch ihre Anwendung auf die 7 sieben Töne, der 8tave eine Reihe von 84 verschiedenen Modulationen oder Tonarten. Wie bey den Indiern, Egyptern, Persern und Arabern steht ihr Tonsystem mit dem Lauf der Gestirne und dem Mondsjahr in gleichem Verhältnisse. Sie suchten den Ursprung der Töne durch Zahlen zu bestimmen und zwar nach der Arithmetischen Fortschreitung der Einheit, zur vielfachen Zahl, völlig nach den Ideen des Pythagoräischen Quaternairs *) auch theilten sie gleichfalls den Vorstellungen des Samischen Weisen gemäß: **) die Klänge in vollkommene und unvollkommene yn und yang, aus deren verschiedenen Verbindung das System aller wohllautenden und dissonirenden Modulationen entspringt. Die Fortschreitung dieser Einheit zur Vielheit, oder mit andern Worten: die Entwicklung der Tonreihe aus dem Grundton (choung oder F) geschieht durch quintenweise Fortschreitung (progression triple) von eins bis zur zwölften Zahl 177147, woraus ein Grund-System von 12 Quinten entsteht nämlich: c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, eis

Diese Zahlenreihe sahen sie als die ersten Ton-Elemente oder primitive Lu an, und bildeten hieraus durch Reduction eine verengte in unmittelbaren Stufen sich folgende Tonleiter von 5 diatonischen Tönen f g a c d oder chung, chang, kio che gn, und 2 zur Vollendung oder Ergänzung hinzugekommene Töne h, c oder pieng koung und pien-tche.

Zur

*) Eins, 2, 3, 4 (sagt Tsokien-ming, einer der ältesten musikalischen Schriftsteller) enthält die tiefste Wissenschaft den ganzen Grund der Klanglehre. Siehe Amiots memoire S. 136.

**) In meinen Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie. Erfurt bey Beyer und Maring 1800 habe ich eine obschon kurze Uebersicht seines Systems gegeben (Vorrede Seite XI.) tiefer ist wohl Niemand in das Tonsystem dieses Weltweisen eingedrungen, und hat es beßer erläutert, als Abt Feytou (dermahlen in London) einer der Mitarbeiter der Musikalischen Artikel in der Pankoukischen Encyclopedie. Schade nur daß der vorzüglichste Artikel, der das Pthagoräische Tonsystem erläutert, nemlich: Quaternaire in jenem Werke noch nicht abgedruckt worden.

Zur richtigen Bestimmung dieser Töne, bedienten sie sich zweyer Tonmesser Lunchun *) wovon einer aus 13 Saiten, der andere aus ebensoviel Röhren besteht. Zur Verfertigung ihrer Instrumente, deren sie eine große Menge haben, die an Wohllaut und feiner Arbeit, vielen der unserigen vorzuziehen sind **), gebrauchen sie einen nach den genauesten Verhältnissen bestimmten Maasstab, der den Instrumenten-Machern zur unabänderlichen Regel vorgeschrieben ist.

Da der enge Raum dieser Beylage mir nicht gestattet, mehr als die Aussen-Linien des chinesischen Tonsystems anzugeben so muß ich auf die Abhandlungen des Vaters Amiot selbst verweisen, worinn alles, was auf diesen Gegenstand Bezug hat, mit der größten Genauigkeit beschrieben wird.

Nach mehrmaliger Durchlesung seiner Schrift scheint mir nicht allein erwiesen, (was Paw ohne alle Gründe läugnet) daß dieses Volk ein vollständiges Tonsystem besitze; sondern meiner Meinung nach, ist ihre Klanglehre sogar auf einfachere zusammenhängendere Elemente gegründet, als die der Griechen ***). Wie verträgt sich aber diese auf Thatsache gegründete Vollkommenheit ihrer Theorie, mit ihren geringen Fortschritten in der praktischen Musik? wie läßt sich begreiffen, daß Amiot und die übrigen Missionären dieselbe mit so großem Lob erheben, indessen Paw sie fast zum rauhen wilden Gesang der Iroquesen herabsetzt, und leider scheinen die neuesten Berichte der englischen Gesandschaft des Lord Macartney nach Pekin die Meinung dieses Schriftstellers mehr als jenes entusiastische Lob der Jesuiten zu bestätigen? wahrscheinlich liegt hier wie in allen Dingen, die zu sehr

*) Von diesem Tonmeßer ist in den ältesten Musik-Schriften der Chinesen, die vielleicht über die Zeit des Pythagoras hinausreichen, die Rede. S. Amiot sur la musique des chinois.

**) Z. B. ihre größeren und kleinen Metallnen Glocken — deren Mischung, (wenn sie uns bekannt wäre) wirklich Nachahmung verdiente; Ich habe einige dieser Glocken in London gehört, die einen unbeschreiblich schönen harmonischen Klang gaben.

***) Das Pythagoräische Tonsystem — so einfach und rein als dieser Weise es aus Orient herübergebracht hatte, erhielt sich lange in seiner Schule, vorzüglich durch Archytas dessen System der pythagoräischen Grundlehre am ähnlichen ist. — Allein durch die späteren Pytagoräer und Tonlehrer, vorzüglich durch die Anhänger des Aristoxens ward es ganz verändert, und unkenntlich gemacht.

erhoben und getadelt werden, die Wahrheit in der Mitte, und reducirt sich auf folgendes:

1) Es scheint begreiflich, daß die Chinesen bey ihrer angebohrner Fertigkeit, zum Erfinden und zur genauen Vollendung mechanischer Arbeiten, frühzeitig gute und vollkommene Tonwerkzeuge verfertigen konnten.

2) Da sie seitden frühesten Zeiten Mathematische Kenntniße hatten, so ist nicht zu verwundern, daß sie die Klanglehre, die ein Theil dieser höheren Wissenschaft ist, genau berechnet, und in ein vollständiges System gebracht haben.

3) Daß sie übrigens in der Musik wie in allen Künsten nicht weiter fortrückten, sondern bis auf heutigen Tag, auf der ersten Stuffe stehen geblieben, haben sie mit den meisten Völkern Asiens gemein; die Ursache ist theils in ihrer natürlichen Trägheit, theils in Klima, Religion und Staatsverfassung zu suchen.

In China wie in Indien ist Musik von je her so innig mit der Religion verwebt gewesen, daß ihre Gesangsweisen, eben so wenig geändert werden durften, als die Gottesdienstlichen Gebräuche; daher auch der eigene Karakter und Geschmack ihrer Lieder, die so tief mit dem Genius des Volks und seiner Lebensweise verwebt sind, daß sie ihre einfachen Melodien den künstlichsten Wendungen unserer Harmonie weit vorziehen; wovon man die auffallendsten Beweise anführen könnte. Aber wie wenig wissen wir uns in den Zustand anderer Nationen zu versetzen? wie selten mit philosophischen Geiste ihrer Gebräuche zu erforschen — und sie mit Bescheidenheit zu beurtheilen?

Mit vollem Rechte mögte diese Bemerkung auch auf die Kritik der reisenden Engländer über die Musik der Chinesen passen; daß, (wie einer der Begleiter des Lord Macartney sagt) ihre Tonkünstler mit großer Genauigkeit Abriße von europäischen Instrumenten nahmen; daß sie ferner ihre Gesänge in Major und Minor Tonarten nicht nach unserer Weise moduliren, sondern diese beyden Klanggeschlechter mehr als wir untermischen, daß sie endlich unsern Contrapunkt nicht kennen, beweißt keineswegs Mangel an Melodien die zu ihrer Sprache, ihren Liedern

und Tänzen passen *) Amiot hat seiner oft erwähnten Abhandlung eine chinesische Hymne beygefügt, die ich nebst der dazu gegebenen Erklärung wenigstens als eine Seltenheit hier mittheile. **)

Beschreibung eines Chinesischen Tanzes beym Fest der Todtenfeyer ihrer Voraltern.

Um den Werth dieses feyerlichen Gesangs richtig zu beurtheilen, muß man sich zuerst zu überzeugen suchen, daß die Dankbarkeit gegen die Urheber unsres Lebens, eine der heiligsten Pflichten des Menschen sey, und, wie die Chinesen sagen, der Mensch sich vorzüglich durch Erfüllung dieser heiligen Pflicht von dem Thier unterscheide.

Wenn man daher nur einen Theil der Wirkungen empfinden will, welche die Chinesen bey einer Musik fühlen, die ihre Verehrung und Dankbarkeit gegen ihre Vorfahren ausdrückt, so muß man von denselben frommen Gefühlen der Liebe und Anhänglichkeit an die Urheber unseres Lebens erfüllt seyn, und so den Saal betreten, der zu diesem feyerlichen Feste bestimmt ist.

In dem Vorgemach stehen zuerst die Fahnenträger, um die Ankunft des Kaisers zu verkünden. Ferner sieht man die vorzüglichsten Glocken und Trommeln, die Garden-Offiziere und Tonkünstler (alle symetrisch geordnet) unbeweglich still stehen. Im Eingang des Saals erblickt man diejenige welche den Cheng a) und King b)

*) Die Aeusserung (in demselben Werke) daß die Chinesen durchaus keine halben Töne hätten, beweißt eine völlige Unkunde ihres Tonsystems indem wie wir gesehen haben dasselbe hauptsächlich auf die ursprünglichen Lu oder 12 halbe Töne der 8ve gegründet ist.

**) Der Leser findet sie nebst andern chinesischen Melodien in der beygefügten Liedersammlung.

a) Eine Art Fagott aus Bamburöhren.

b) Ein Instrument aus klingenden Steinen.

spielen und andre Musiker ebenfalls symetrisch stehend. — Gegen die Mitte des Saals stehen die Tänzer gleichförmig gekleidet, und die musikalischen Instrumente in der Hand haltend. Näher gegen das Ende hin, stehen die Tonkünstler des Kin und Che, dann diejenigen, welche die Trommel c) po-fou schlagen und die Sänger.

Am Ende des Saals erblickt man die Abbildungen der verstorbenen oder auch blos einfache Tafeln, worauf ihre Nahmen geschrieben sind, vom Urvater des herschenden kaiserlichen Stammes, bis zum Vater des jetzigen Beherschers. Vor diesen Abbildungen steht ein Tisch worauf alle Opfergefäße und Opfer befindlich sind. — Indem das Auge sich an diesen herlichen Anblick weidet, und das Herz von süßesten Empfindungen erfüllt ist, tönt auf einmal das Zeichen: daß der Sohn des Himmels der Kaiser erscheine. Das tiefe Schweigen das auf dieses Signal folgt, der feyerlich majestät'sche Gang des Kaisers, der sich dem Opfertisch nähert, erfüllt die Zuschauer mit heiliger Ehrfurcht, besonders durch den Gedanken, daß (wie die Chinesen überzeugt sind) die Vorväter vom Himmel herabsteigen um die Opfer zu empfangen, die man ihnen darbringt. — Wenn nun bey der Ankunft des Kaisers die festliche Hymne angestimmt wird; so ists begreiflich, daß ihre feyerlichen Töne, eines jeden Seele rühren, und in seinem Herzen die süßesten Gefühle erwecken. Auf diese Weise wirkte auch die Musik so mächtig und bezaubrend bey den alten Völkern, indessen die unsrige mit all ihrer Harmonie, kaum in die Seele dringt. — Nach vollendeter Hymne kehrt der Kaiser mit seinen Ministern und seinem ganzen Gefolg, in der nämlichen Ordnung, wie er in den Saal eintrat wieder zurück. Die Musik fährt solange fort, bis der Kaiser in seinem Wohnzimmer ist. —

Die Tänzer mischen sich in dieses Fest, und tragen das ihrige bey, dasselbe durch ihre ausdrucksvolle Pantonimen noch feyerlicher zu machen. Man stelle sich aber darunter keinen Springer oder gewöhnlichen Tänzer vor — es sind ernsthafte innig gerührte Menschen, die durch Blicke und Gebährden, den Geist des Festes sowohl, als die inneren Gefühl der Zuhörer auszudrücken suchen.

c) Eine Art großer Trommel.

Beylage V.

Zur Seite 55 der Abhandlung.

Josua Steele Beschreibung eines musikalischen Instruments welches Capitain Fourneaux im Jahr 1774 aus der Insel Amsterdam in der Südsee zurückbrachte, und der londner königlichen Societät der Wissenschaften verehrte. Aus den philosophischen Transactionen von 1775. 6ter Theil übersetzt.

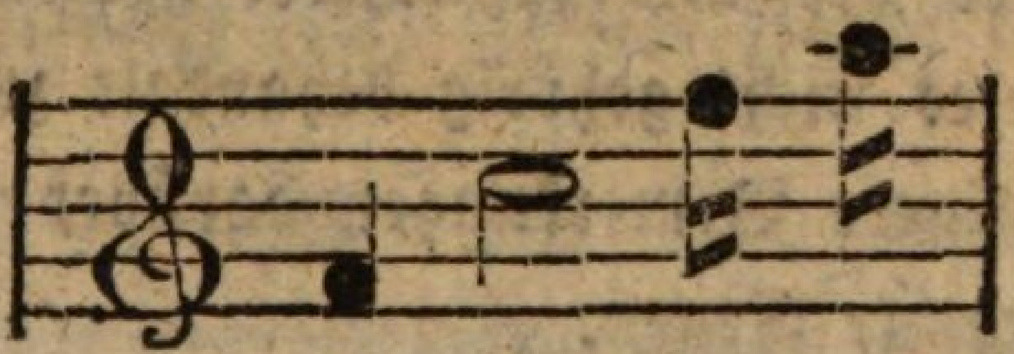
Brief von Josua Steele an Sir John Pringle.

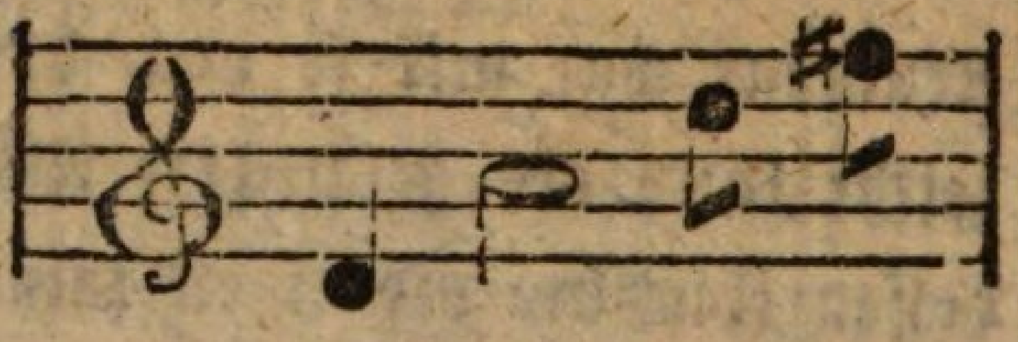
Hier folgen meine Bemerkungen über die mir zugesandte Flöten. Das Instrument war mir so neu, daß ich befürchte es nicht gehörig behandelt zu haben, vielleicht kann ein geschickter Flötenspieler richtigere Bemerkungen darüber anstellen; indessen ihm die meinigen immer zur Richtschnur dienen.

Der Umstand, daß aus den vier letzten Flöten oder Röhren, nebst dem Hauptton eine weiche statt Major oder harten Terzie gehört wird, war mir so unerwartet, daß ich anfänglich muthmaßte, der tiefste Grundton dieser Pfeiffen sey 1/4 Ton oder Diesis niederer, als ich ihn aufnotirt hatte; allein nach mehrmaliger Wiederhohlung und genauer Vergleichung mit anderen Instrumenten fand sich das Gegentheil. Das Resultat war also: daß die höchsten und schärfsten Töne die aus den vier letzten Röhren hervorkamen, Minor Terzien in Vergleich mit den tiefern Tönen sind, welche die drey vordern Pfeifen geben, deswegen ich sie auch so bezeichnet habe. — Die Hauptursache meines Zweifels war, weil bekanntlich die verschie-

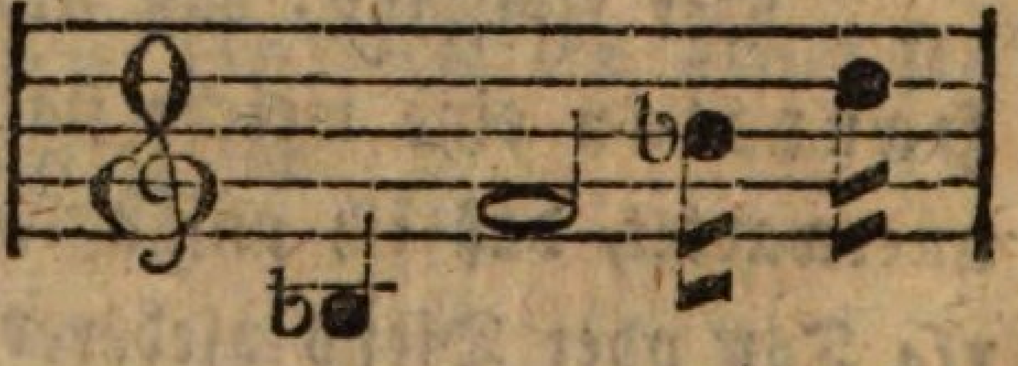
denheit der heißerrn und kälteren, trockeneren und feuchteren Temperatur merklichen Einfluß auf die Schärfe und Weichheit, Höhe und Tiefe der Töne hat. Die Art diese Flöten anzublasen, ist dieselbe, wie man in gewöhnliche Pfeifen oder hohle Schlüßel bläßt.

Die Töne welche in der Zeichnung *) die obere Noten-Reihe ausmachen sind vollkommne Quinten der unteren tieferen Tonreihen, und werden am leichtesten hervorgebracht; die unteren Klänge, die wir zum Unterschied Grund-Töne nennen wollen, erfoderen künstlicheres Anblasen und leiseren Otem. — Bey schnellerem und stärkeren Hauche erscheinen die 8ven der Grundtöne; bey noch stärkerem aber die höheren Terzien oder Duodecimen aus den vier letzten Röhren 6, 7. 8, und 9 konnte ich weder 8taven noch Terzien hervorbringen, dagegen erschien bey etwas stärkerem Anhauch, als erforderlich ist um der Flöte die 5te zu entlocken, allemal eine weiche oder minder Terzie; diese weiche Dritte sehe ich als einen bloßen Zufall an, der ausser der gewöhnlichen Tonreihe einfacher Röhren liegt, und den ich hier nicht in Betracht ziehe. Hier sind die Noten der verschiedenen Töne, welche ich aus den einzelnen Röhren gezogen habe. Um sie unserem System mehr anzupassen sind sie eine 8ve tiefer versetzt, als ihr wirklicher Ton. Die mit halben Noten bezeichneten, sind die am leichtesten hervorkommenden Töne, die schwerer hervorzubringenden, sind mit viertheils achttheils und 1/16 Noten bemerkt.

1ste Pfeife.


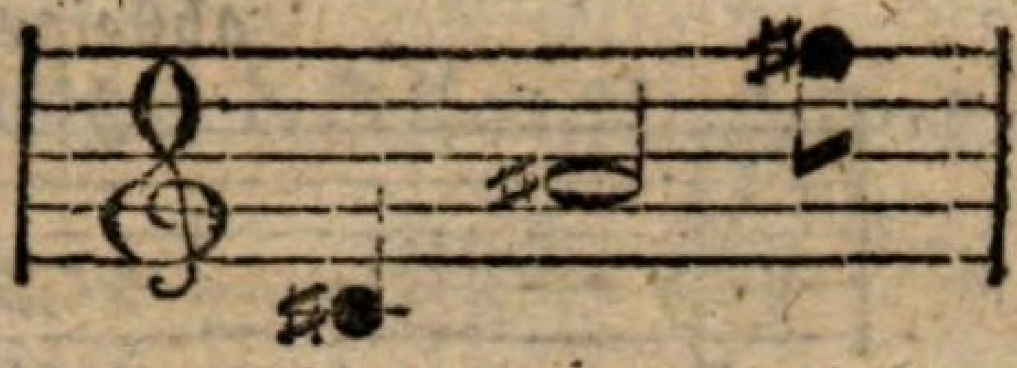
2te Pfeife.


3te und 4te Pfeife unison.

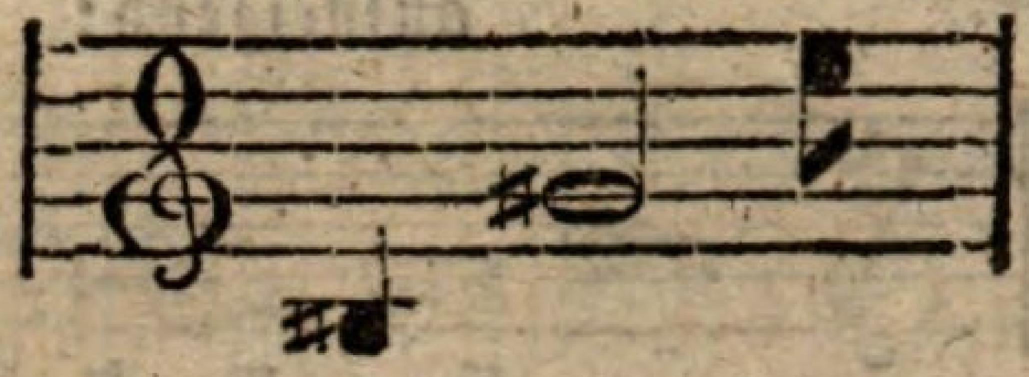
5te Pfeife.


*) Die Abbildung dieser Flöten steht in Capit. Cooks und Forsters Reisen. — Ihre Form ist jener der Syrinx oder Planflöte völlig ähnlich, daher ich sie hier besonders abzudrucken, für unnöthig erachtete.

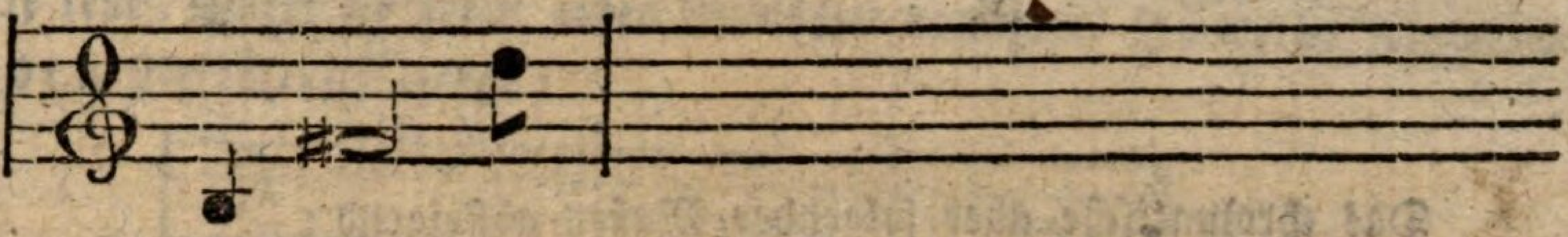
6te Pfeife.



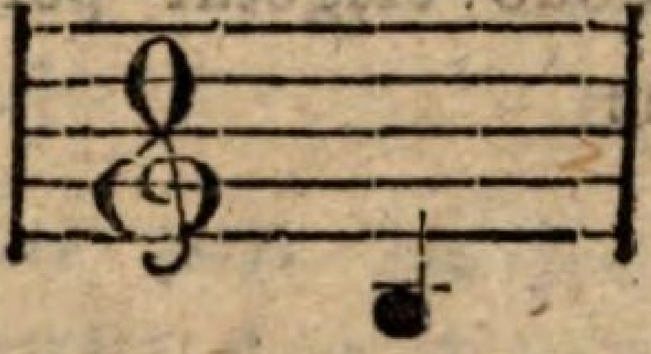
7te und 9te Pfeife.



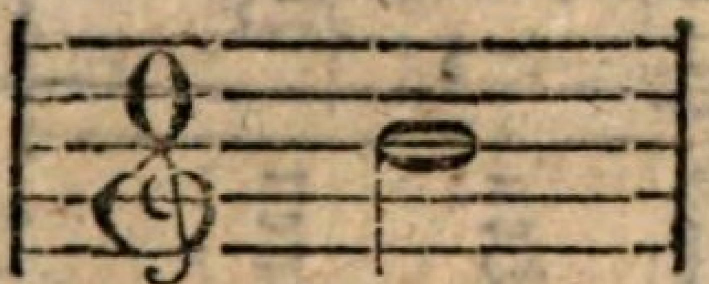
8te Pfeife.



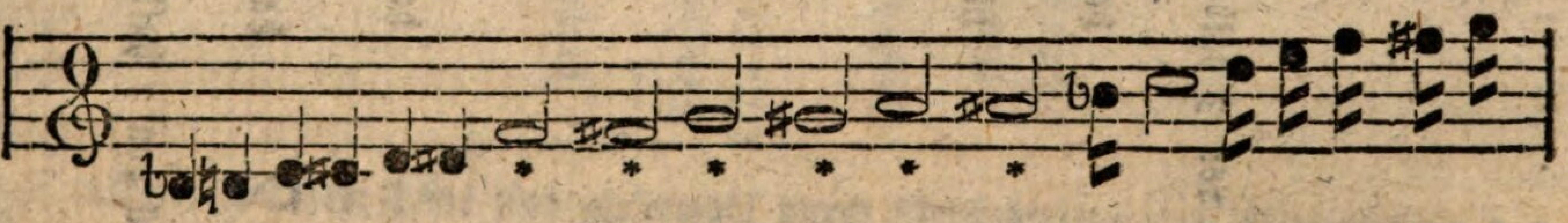
Es erhellet aus dieser Ansicht, daß ein nur etwas fertigen Spieler leicht die folgende Tonreihe, und selbst vielleicht die 8ve des tiefesten Grundtons



nämlich:



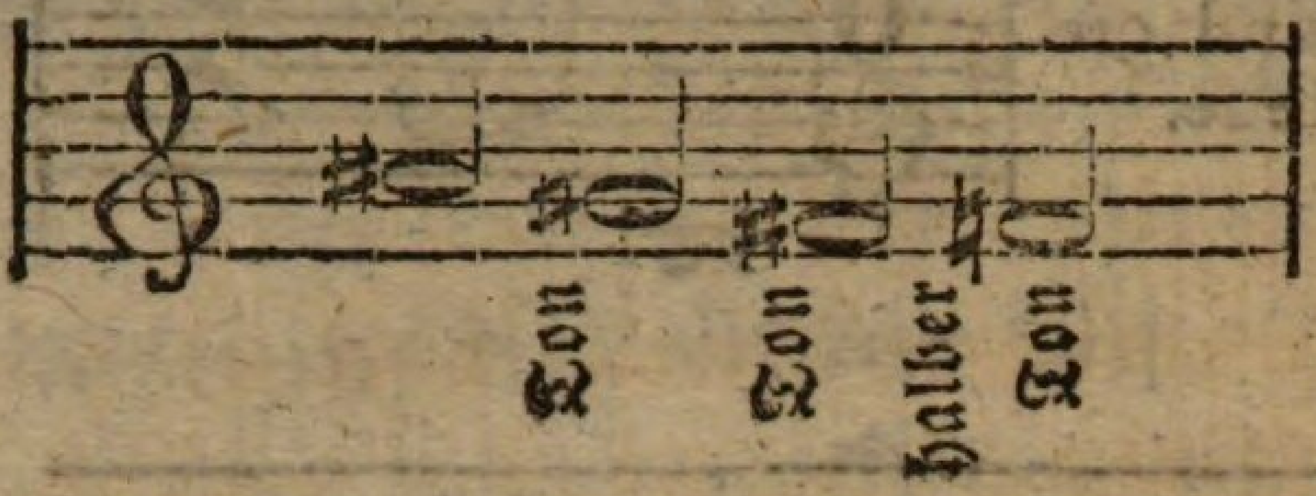
hervorbringen könne, welche Tonfolge aber wie man sich aus der bloßen Ansicht überzeugen wird, hinreichend ist eine Menge abwechselnder Gesänge damit hervorzubringen.



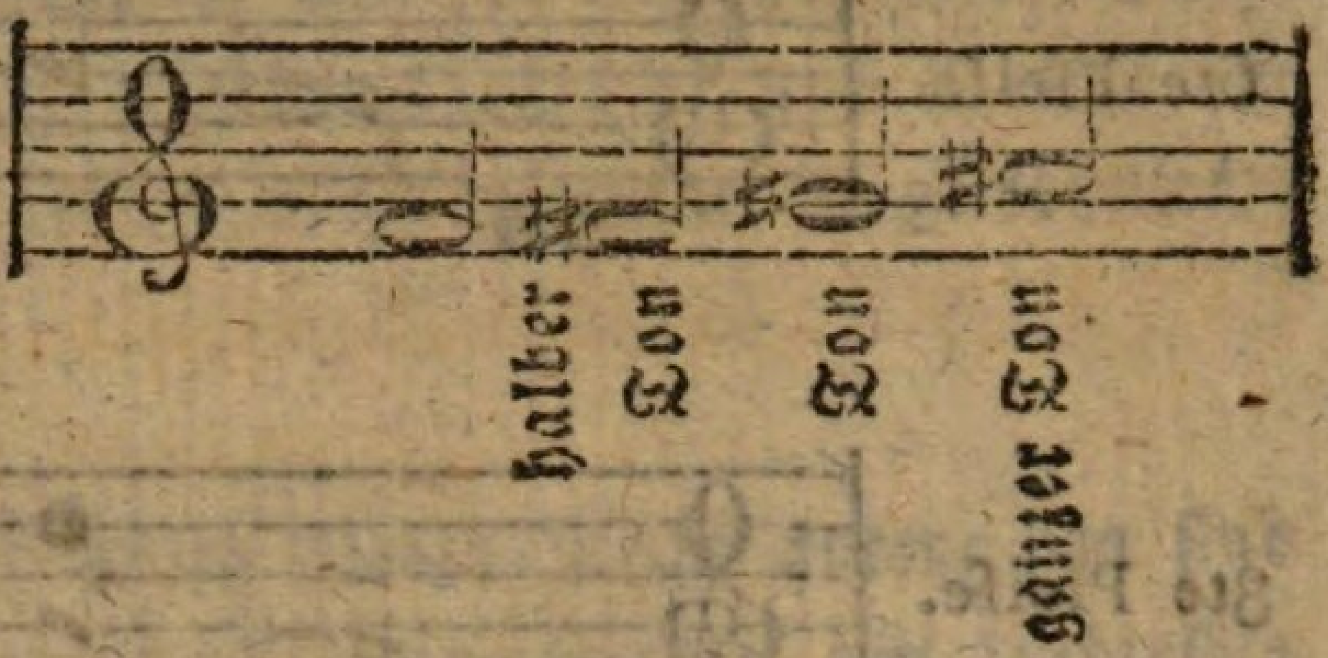
Besonders merkwürdig ist: daß die mit * bezeichneten halben Töne zugleich die leichtesten hervorzubringen sind, auch Vollkommen mit dem Diatonischen, und chromatischen Klanggeschlecht des Altgriechischen Systems nach Euclids Erklärung übereinstimmen. Derselbe beschreibt das diatonische im Absteigen folgendermaßen:

Diatonum modulamur ab acuto versus grave per tonum et tonum et hemitonium. Indrotuct. harmonica in Meibomio p. 3.

aufsteigend:



abfteigend:

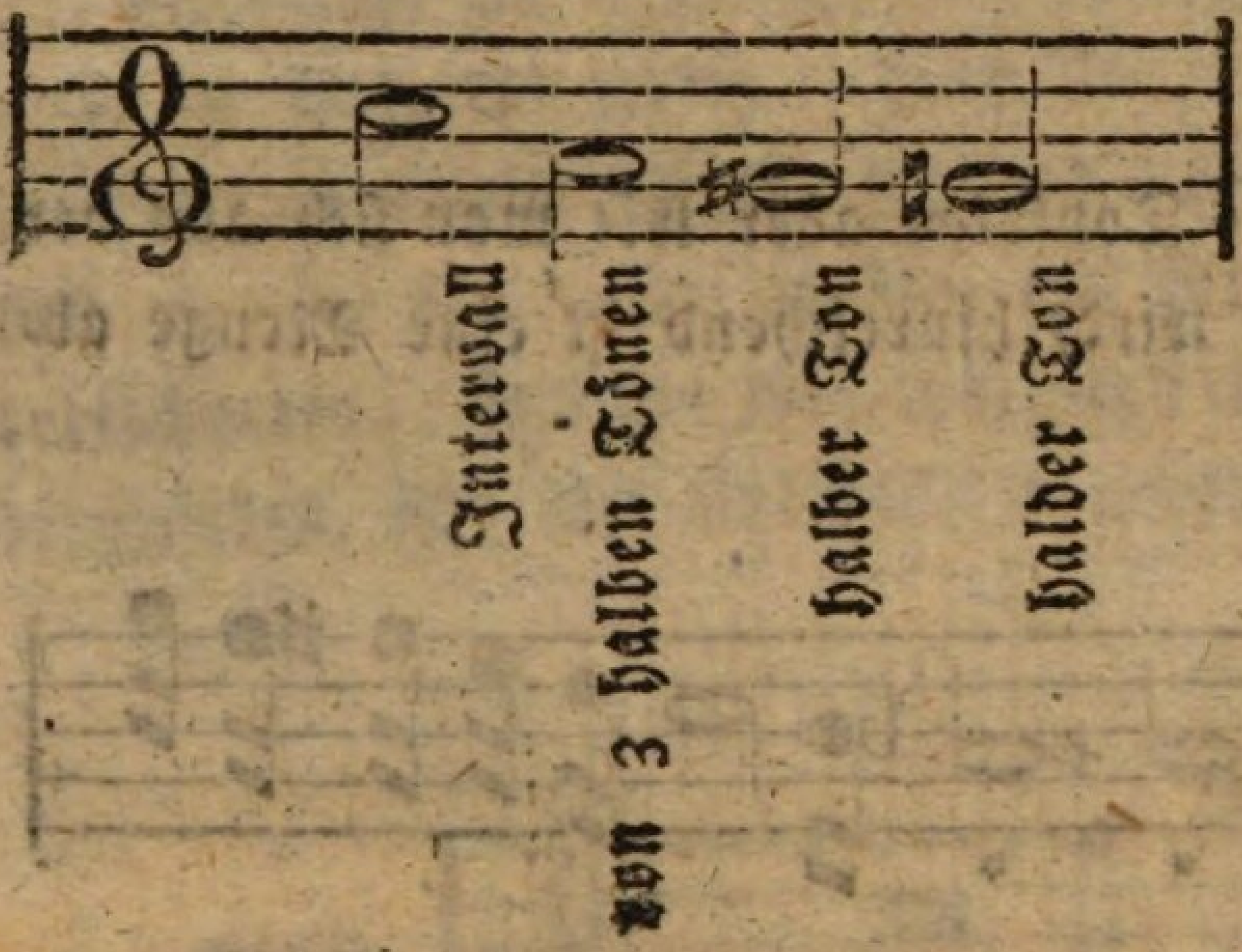


Das chromatische aber folgender Maßen absteigend:

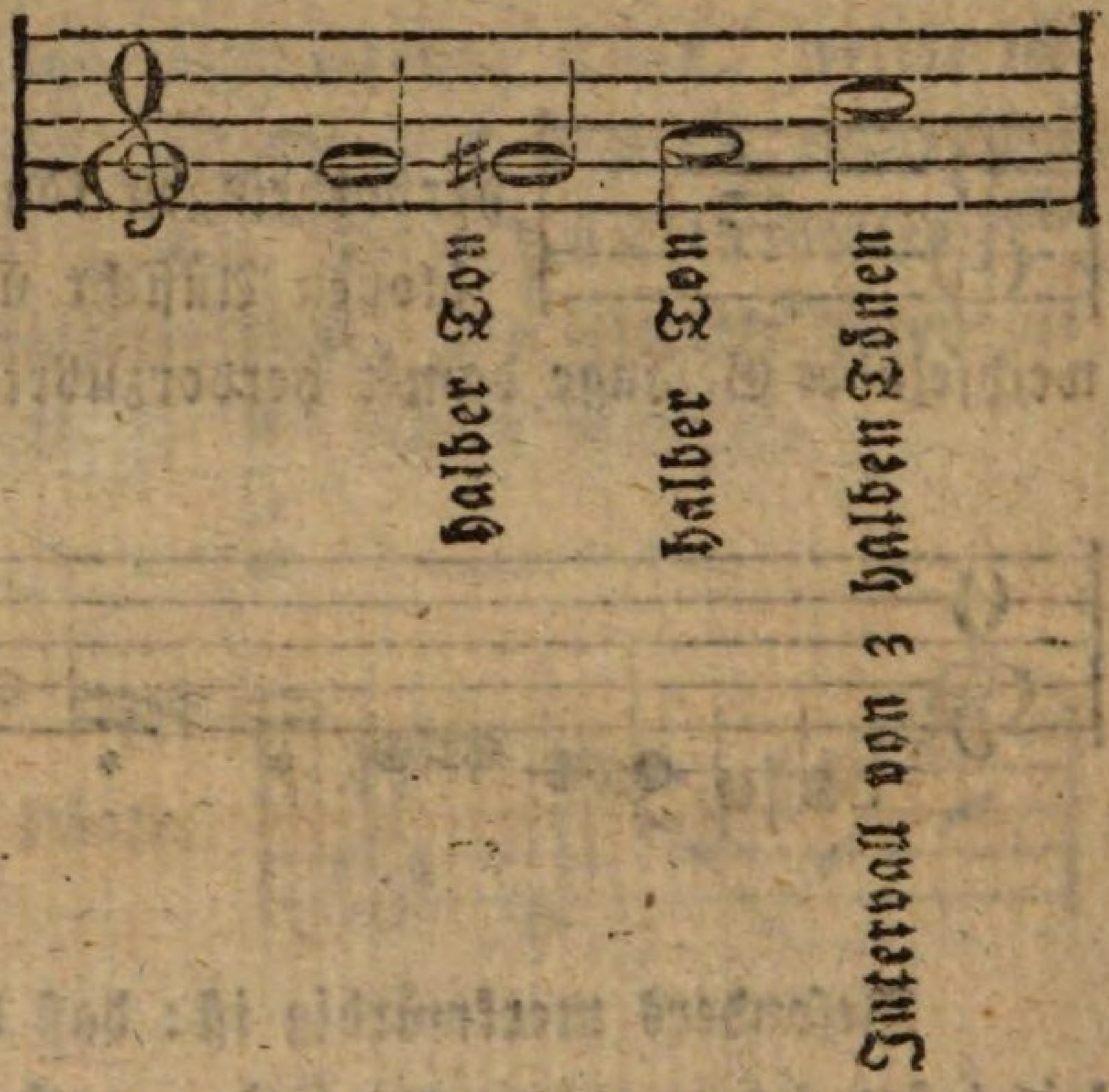
Chroma in gravem ſonum deferetur per triemitonium et hemitonium, et hemitonium.

In acumen contrario modo erigetur per hemitonium, et hemitonium, et triemitonium:

absteigend:



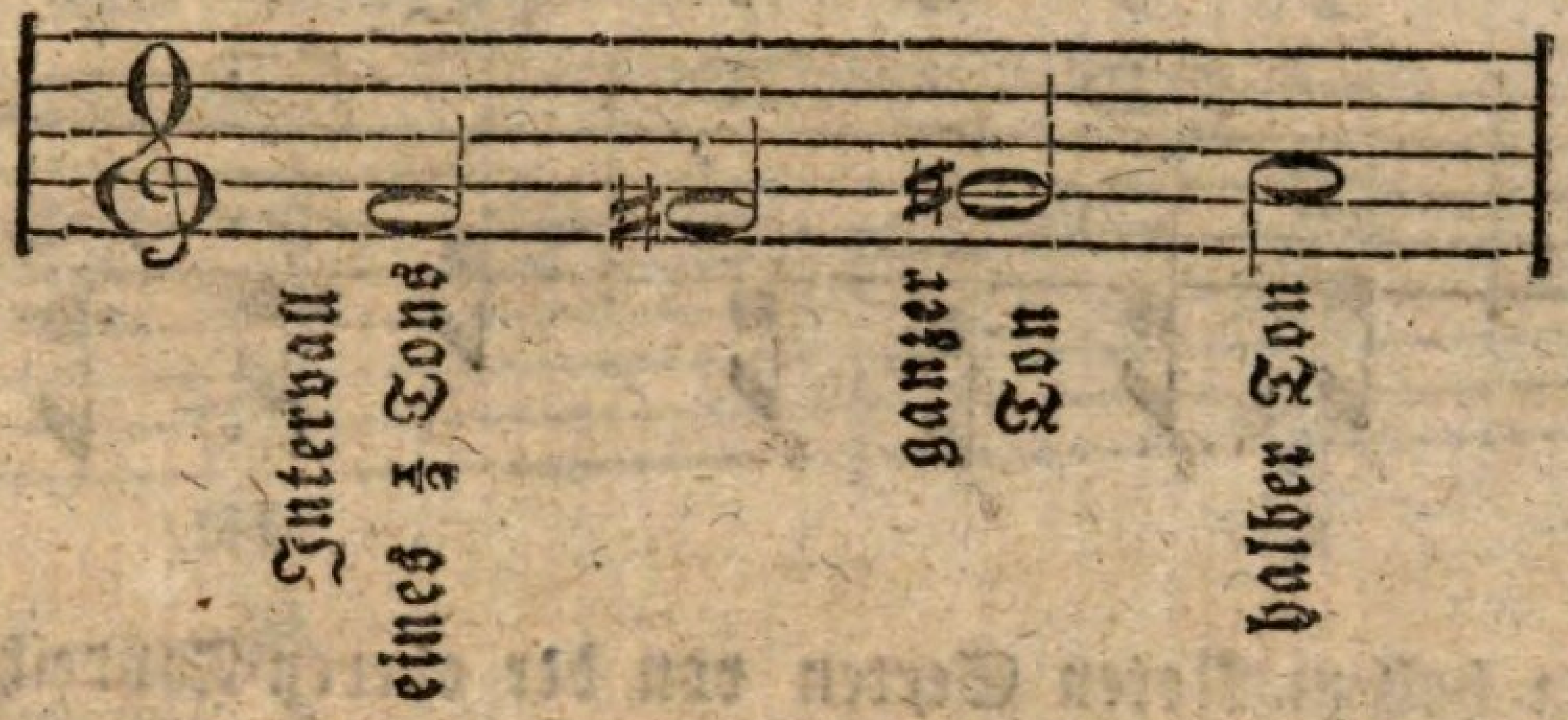
aufsteigend:



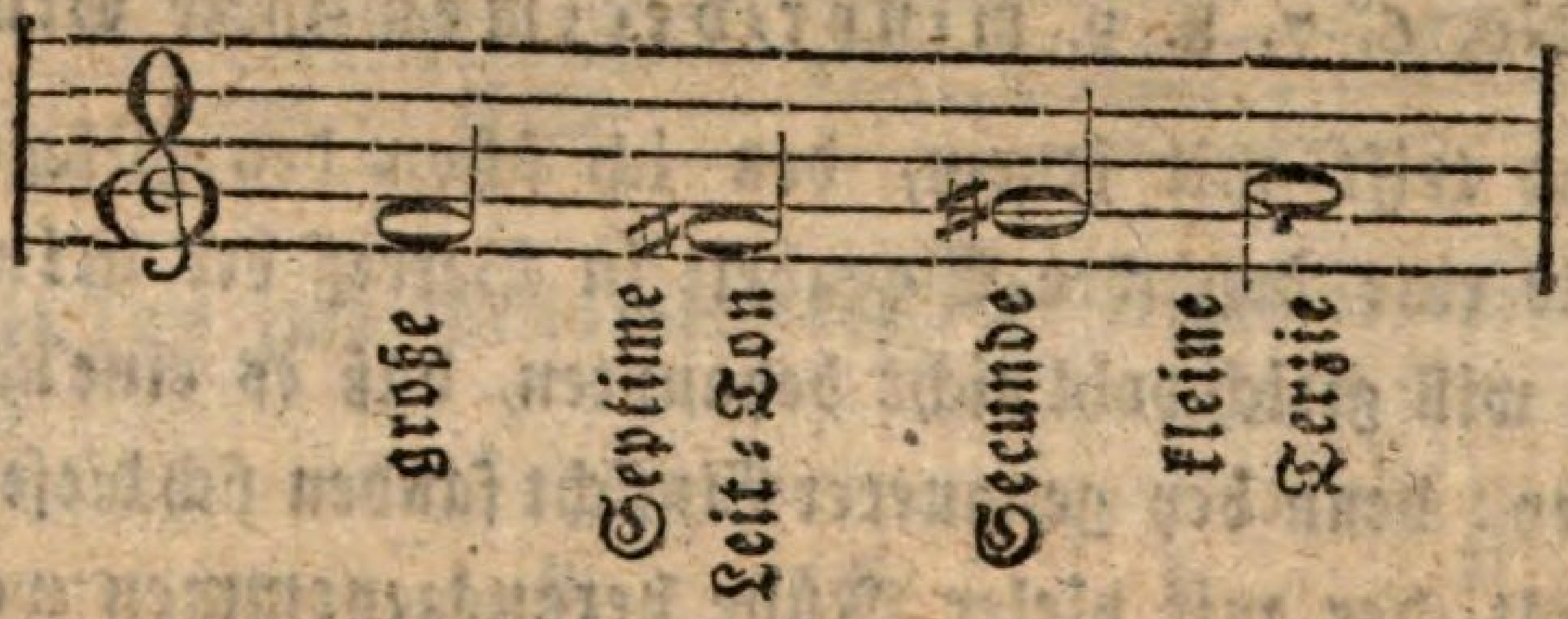
Da das enharmonische Klanggeschlecht durch viertheils Töne fortschreitet, und dieselben auf diesem Instrumente auf keine Weise hervorgebracht werden können, so schließe ich, daß die Bewohner dieser Inseln durchaus keinen Gesang hervorbringen können, der die enharmonische Eintheilung des Tetrachords erfordere.

II. Bemerkungen desselben Verfassers über Flöten von der Insel Otahiti, welche ihm Hr. Banks mittheilte.

Diese Rohrpfeifen oder Nasen-Flöten sind in ihrem Tonverhältniß weit beschränkter, als jene, indem sie beym ersten Anblasen nur vier Töne in folgendem aufsteigenden Verhältnisse geben:



Mit etwas mehr Odem kömmt zwar die 8ve der Grundtöne hervor; allein falsch und übelklingend; auch bemerkte Herr Banks dabey, daß die Otahiter sich blos dieser vier Töne bedienten, die man nach unserm System also benennen könnte.



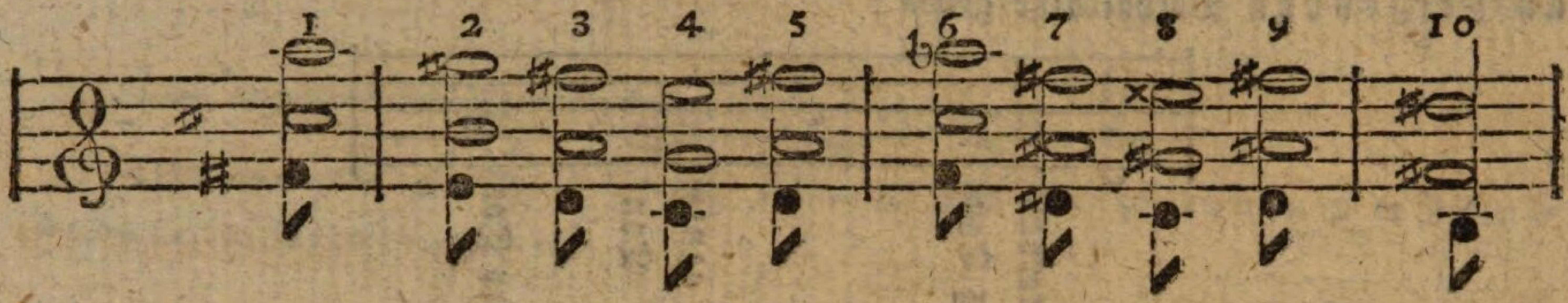
Diese wenigen Töne sind gleichwohl durch Veränderung und Abwechselung des Zeitmases hinlänglich, eine zwar einfache aber nicht ungefällige Melodie hervorzubringen. *)

III. Bemerkungen über ein größeres Instrument von verbundenen Rohrpfeifen aus der Insel Amsterdam in der Südsee.

Der Unterschied zwischen diesem und jenem kleinern Pfeifen- oder Flöten-System beruht hauptsächlich darinn: daß dieses größere aus 10 Röh-

*) No. 53. der Lieder-Sammlung das bekannte Rousseauische Air de trois notes, dessen schöne und rührende Simplicität es über so manchen Kunst-Gesang erhebt, beweißt, daß man mit noch weniger Tönen, als der otahitischen Scala einen gefälligen Gesang hervorbringen könne.

ren besteht, welche auf dieselbe Weise wie die kleinen Flöten verbunden sind. — Die ersten 9 Pfeifen haben dem Anschein nach dieselbe Beschaffenheit, wie jene. — Die 10te oder hinzugefügte Flöte ist etwas länger als jene No. 4. denn hier nach diesem erweiterten System ist No. 8. dreyzehn Zoll lang. No. 4 = 13½ und No. 10 = 15. ihre Tonreihe ist folgende:

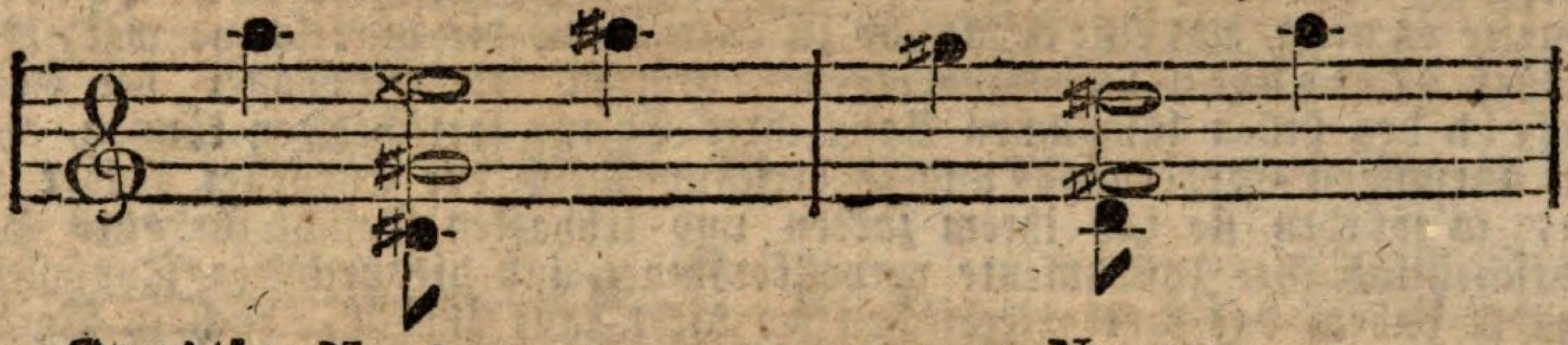


Da die untern halben Noten Sexten von der oberen Tonreihe sind, so folgt nach harmonischen Gesetzen, daß die unteren Noten-Reihe 5ten zu der mittleren bilden müßen; sie sind als ⅞tel bezeichnet, um die Schwierigkeit ihrer Hervorbringung anzudeuten. Die oberen halben Töne No. 1. 2. 3. 4. 5. und 10 sind dur oder major Terzien; oder beßer zu sagen Dezimen der Grundtöne. Die obern halben Töne hingegen von No. 6. 7. 8. 9. minor-decimen] ihrer Grundtöne. —

Dieser Umstand trift mit jenem, den ich schon bey Gelegenheit des kleineren Flöten-Systems, als eine besondre Eigenheit in Betreff der minor Terzien, erwähnte überein — ich will gleichwohl nicht behaupten, daß es eine natürliche Eigenschaft dieses Instruments sey: denn bey genauerer Einsicht fanden sich diese Röhre mit Staub und Schmutz angefüllt, der mit vieler Mühe herausgenommen werden konnte, woraus denn an beyden Instrumenten leicht dieser Unterschied der Temperatur in den Terzien hätte entstehen können.

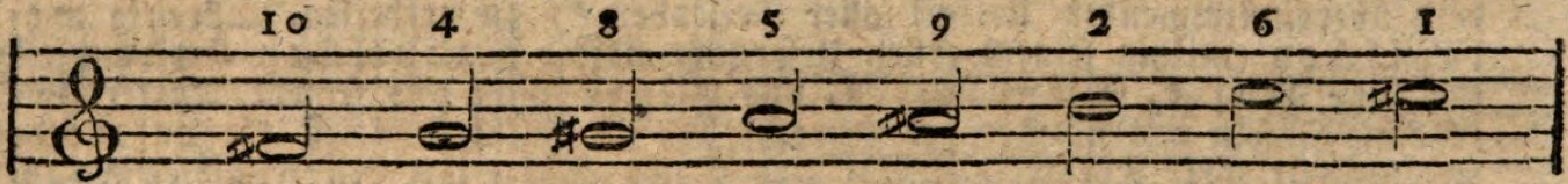
Mit Fleiß sagte ich, daß die oberen halben Töne 6. 7. 8. 9. beynah minor, zum wenigsten keine major Terzien seyen, weil in der That diese Töne zwischen beyden Verhältnissen gleichsam in der Mitte schweben, der Ton-Verhalt zwischen 1 und 2 in diesen Pfeifen ist nur von zwey halben Tönen, statt daß es in dem ersteren kleineren System 3 halbe Töne betrifft. Die Tonreihe 2. 3. 4. 5 und 6. 7. 8. 9. sind in beyden Systemen gleichförmig. Deswegen halte ich dafür, daß dieses ihre ganze vollständige Tonreihe sey, wie etwa das verbundene Tetrachordal-System der Griechen war, und das No. 1 und 10. bloß zugesetzte nicht zum System gehörige Töne sind, so wie Proslambamenos oder der tiefste (dem System zur Ergänzung beygefügte) Ton bey den Griechen war. Denn in dem klei-

neren System ist das Tonverhältniß zwischen 1 und 2 um einen halben Ton größer, als im anderen, und No. 10. ist ganz und gar nicht darinn befindlich. — Die Klänge des größeren Systems sind um 7 Töne tiefer, als in jenem, welches auch mit dem Verhältniß der Dimension der verschiedenen Pfeifen übereintrift. — Bey etwas stärkerem Anhauch fand ich, daß diese Pfeifen noch höhere Töne hören ließen, nämlich quarten in Verhältniß der höheren halben Töne oder 8ven und 6ten zu den Grundtönen. Mit etwas vermehrtem Hauche kamen auch wohl übermäßige quarten zum Vorschein, in folgendem Verhältniß.

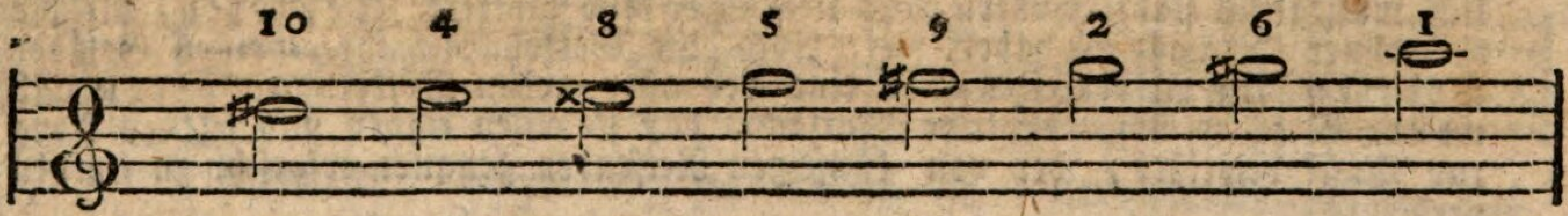


Grundtöne No. 8 No. 10.

In der nachstehenden Tonreihe sind die Grundtöne ausgelaßen und bloß diejenigen Klänge bemerkt, die leicht anzublasen sind.



Oberquinten zum Grundton, die eine leichte Verstärkung des Hauches hervorbringt.



Terzien oder Decimen, zu welchen ein stärkerer Anhauch erfodert wird *).

*) Herr Steele hat in diesem Aufsatz auf eine interessante Art gezeigt, wie die einfache Flöte und Rohrpfeife hinreiche, durch Verbindung mehrerer Röhren und zweckmäßige Behandlung eine diatonische und chromatische Tonreihe von mehreren Tönen (oder Intervallen) hervorzubringen.

Zwar sind die Südsee-Insulaner weit entfernt ein vollständiges Tonsystem zu haben; es ist nach ihren einfachen Melodien zu urtheilen, selbst nicht wahr-

scheinlich, daß sie von allen in dieser Tonreihe angegebenen Klängen Gebrauch machen. Indessen haben sie in diesen Flöten doch die Mittel dazu; nur eine kleine Verbesserung dieser einfachen Instrumente würde sie in Stand setzen auch das enharmonische Klanggeschlecht, mithin die vollständige Tonreihe, welche die Griechen besaßen, hervorzubringen. Die scharfsinnige Bemerkung: daß die mittleren Töne dieser Scala mit dem diatonischen und chromatischen Klanggeschlecht des altgriechischen Systems nach Euclids Erklärung übereinstimmen, beweiset den gleichen Gang der Fortschritte und Ausbildung aller Völker in Wissenschaften und Künsten.

Die griechische Musik begann mit eben so einfachen Elementen, und Tonwerkzeugen, das Schilfrohr — die zwey- oder dreyseitige Lyre; mehr bedurfte es nicht, um eine Tonreihe zu entwickeln, die hinreichend war, die rührendsten Melodien hervorzubringen. Hätten die Bewohner der Südsee-Inseln den stillen langsamen Gang ihrer Cultur fortschreiten können, ohne von dem unruhigen Eroberungs- und Beherschungsgeist der Europäer gestört zu werden, so würden sie bey ihrem zarten und lebhaften Gefühl für alles Schöne wahrscheinlich ihre Instrumente vervollkommnet, und hiedurch ein Tonsystem ausgebildet haben, das dem griechischen wo nicht ganz ähnlich, doch in Verbindung ihrer Dichtung und Mimick eben so vollkommen und wirksam geworden wäre.

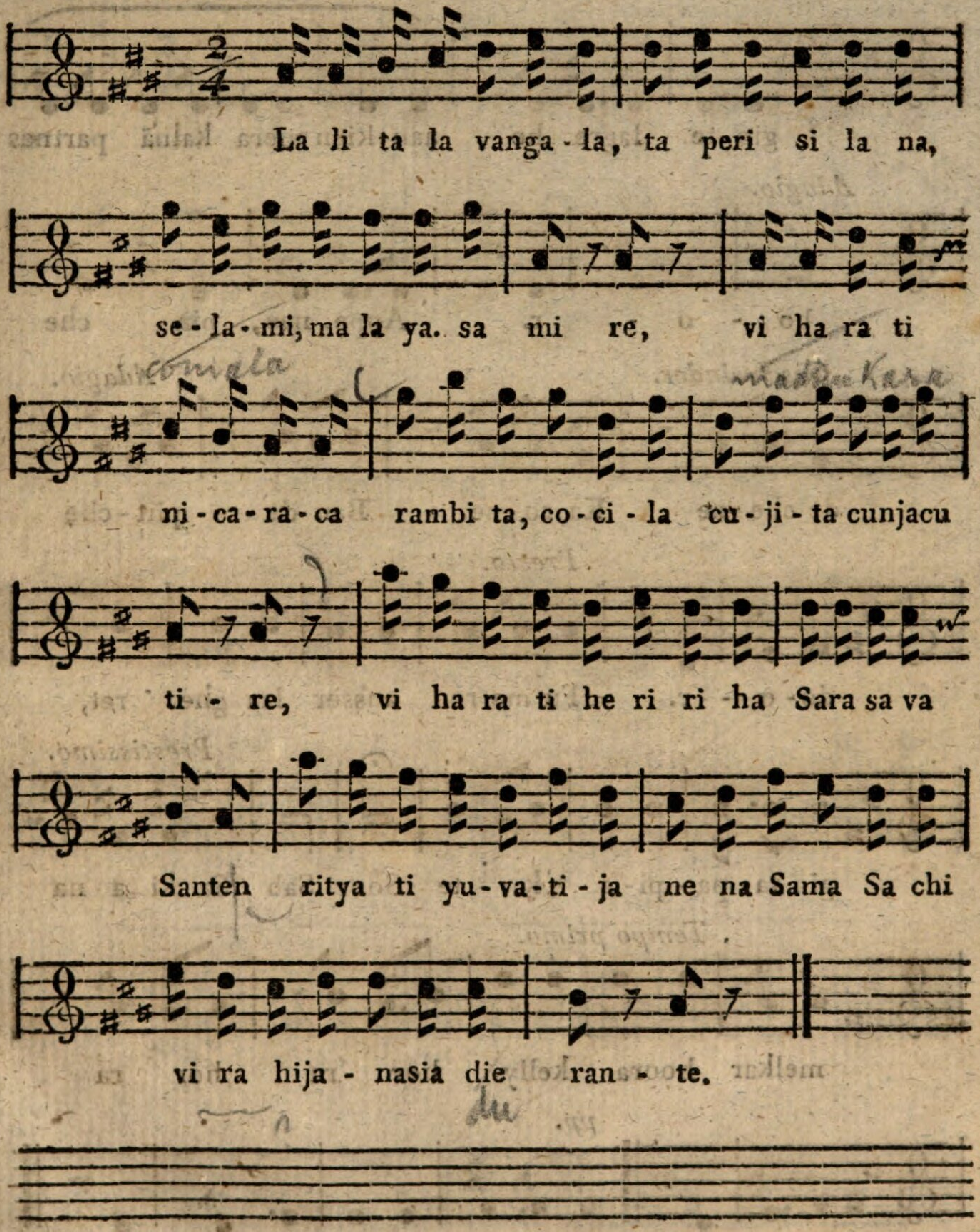
Sollte der schöne und edle Volks-Stamm der Südsee Insulaner, der nach der Analogie ihrer Sprache, Gebräuche und Sitten sowohl, als nach dem übereinstimmenden Urtheil aller Reisenden *) zu urtheilen, unstreitig malayischen (mithin seinem ersten Ursprunge nach) hinduischen Herkommens ist; seine Musik, Schauspiele, und Tänze nicht aus seinem Mutterlande in diese Inseln mit sich herüber gebracht haben? wenigstens ist die auffallende Aehnlichkeit ihrer Theater-Stücke, und Volks-Tänze mit den religiösen Schauspielen der Hindu nicht zu verkennen.

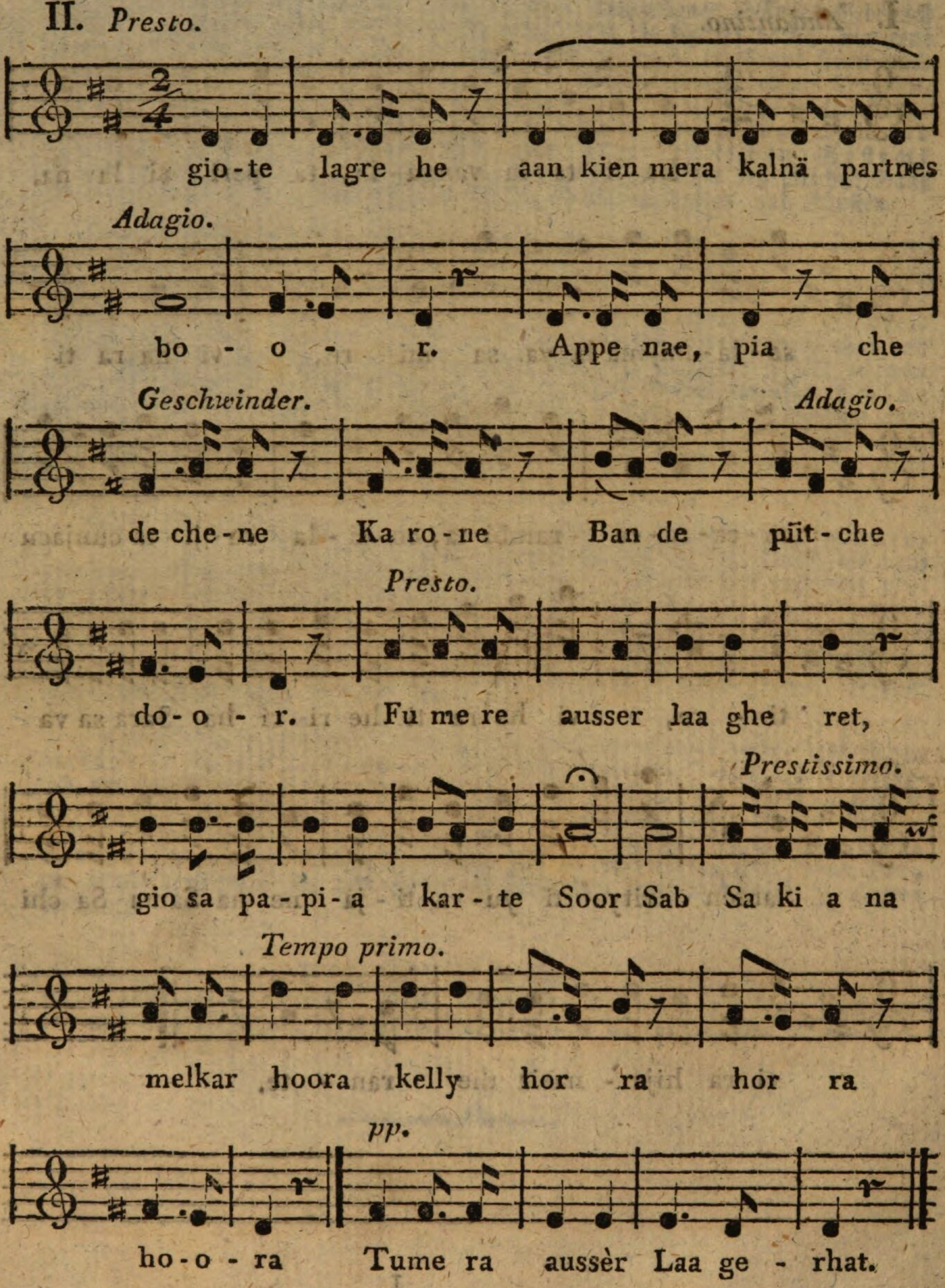
Merkwürdig ist noch der Umstand, daß die Neu-Caledonier und Neuseeländer (ihrer Antropophagen Natur ohnerachtet) nicht allein vorzüglich musikalisch sind, sondern weit lieblichere und sanftere Melodien, als die Bewohner Otahiti's haben. — Auch die Gewohnheit ihre meisten Gesänge Terzien weis zu begleiten, ist eine bey allen rohen Völkern der alten und neuen Welt, so ungewöhnliche Thatsache, daß sie einen eignen und seltnen Hang zur Musik beweißet, der von künftigen Reisenden genauer erforscht zu werden verdiente.

*) Cooks, Forsters, Bougainville's Reisen; de Brosse Hist. de la Navigation aux Terres australes. Auch Meiners Betrachtungen über Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit der vornehmsten Länder in Asien II. Th. S. 476. u. f.

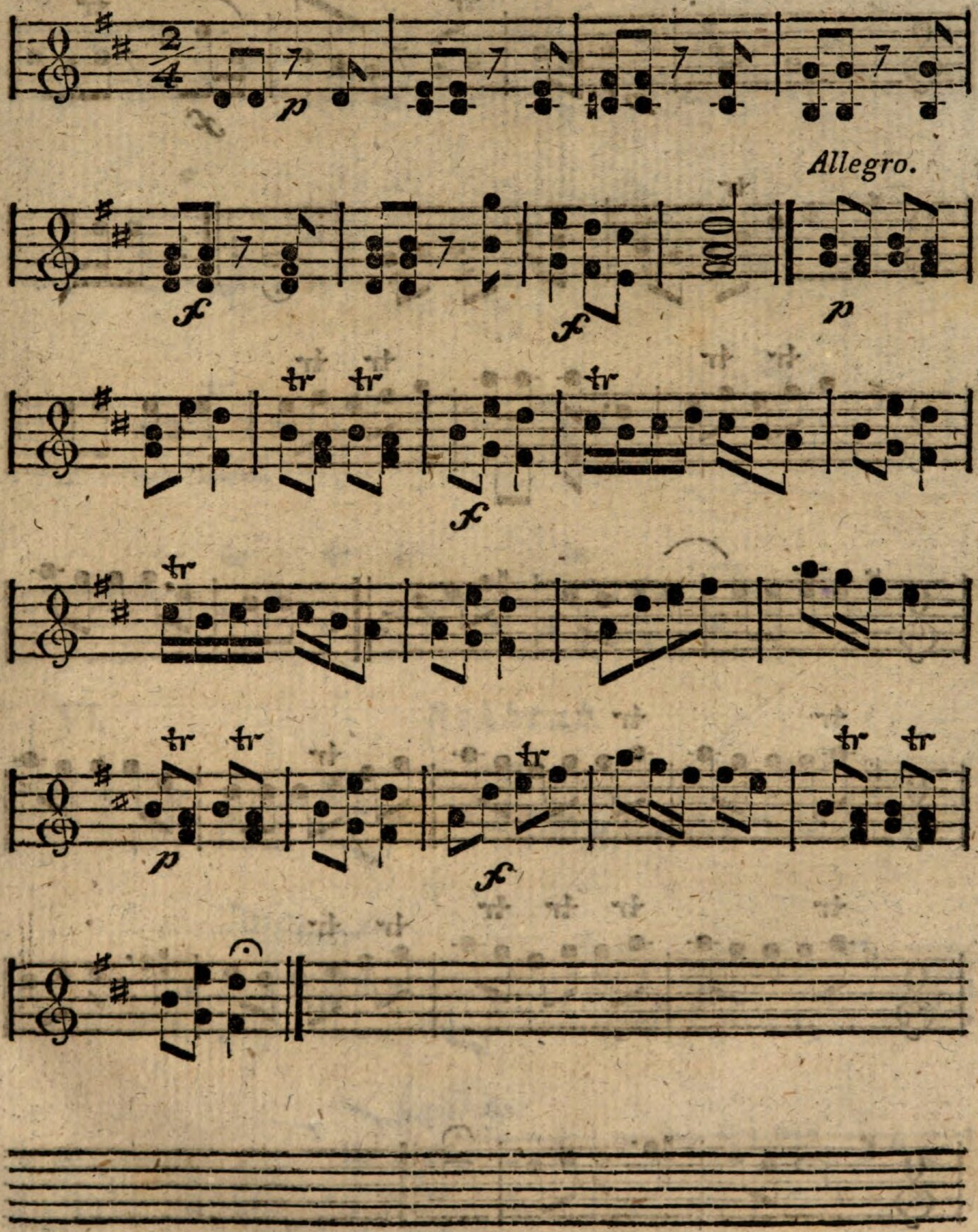
Indisches Lied mit Samscritischem Texte.

I. *Andantino.*

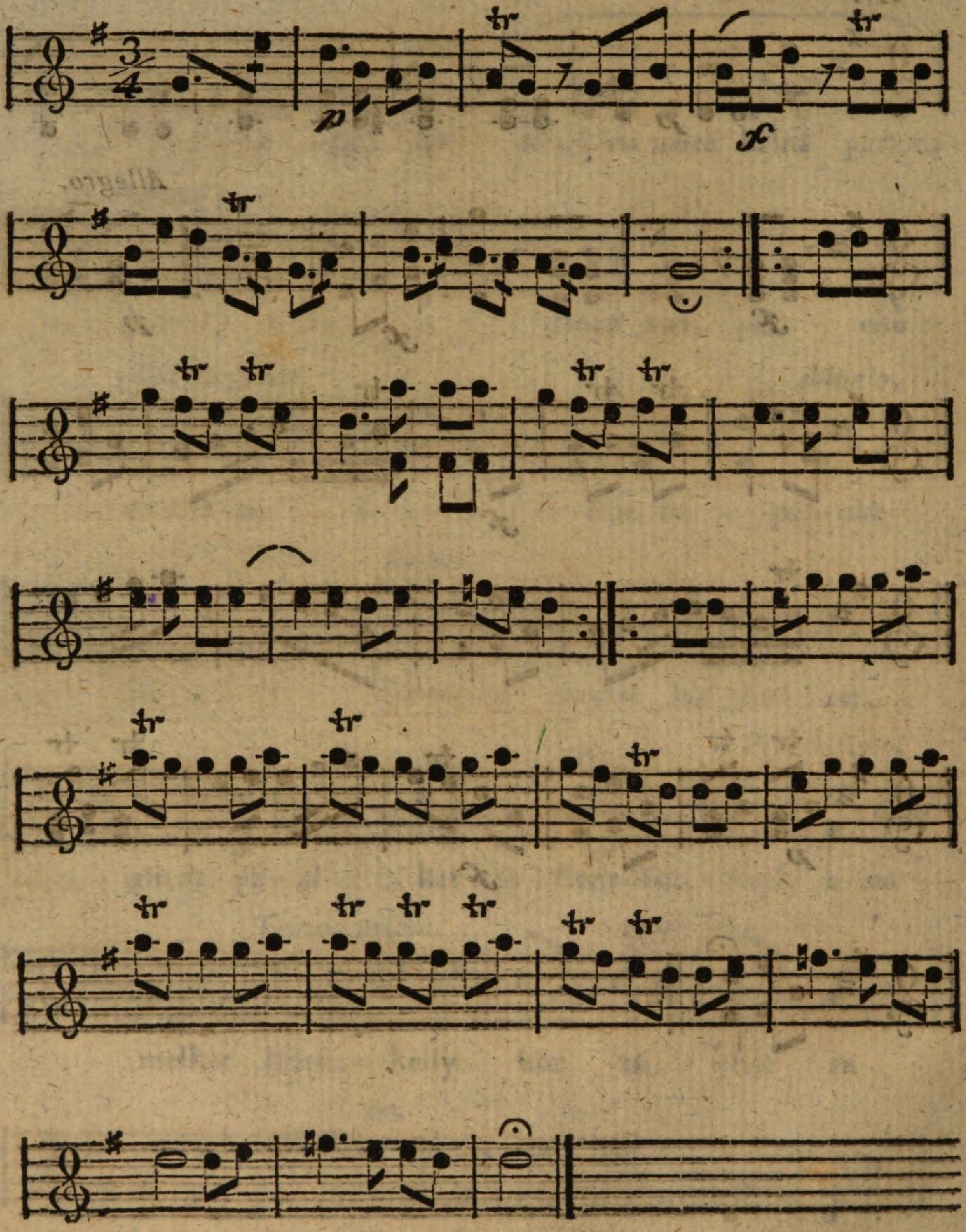



II. Presto.
gio-te lagre he aan kien mera kalnä partnes
Adagio.
bo - o - r. Appe nae, pia che
Geschwinder.
Adagio.
de che-ne Ka ro-ne Ban de pĩit-che
Presto.
do-o - r. Fu me re ausser laa ghe ret,
Prestissimo.
gio sa pa-pi-a kar-te Soor Sab Sa ki a na
Tempo primo.
melkar hoora kelly hor ra hor ra
pp.
ho-o - ra Tume ra aussèr Laa ge - rhat.

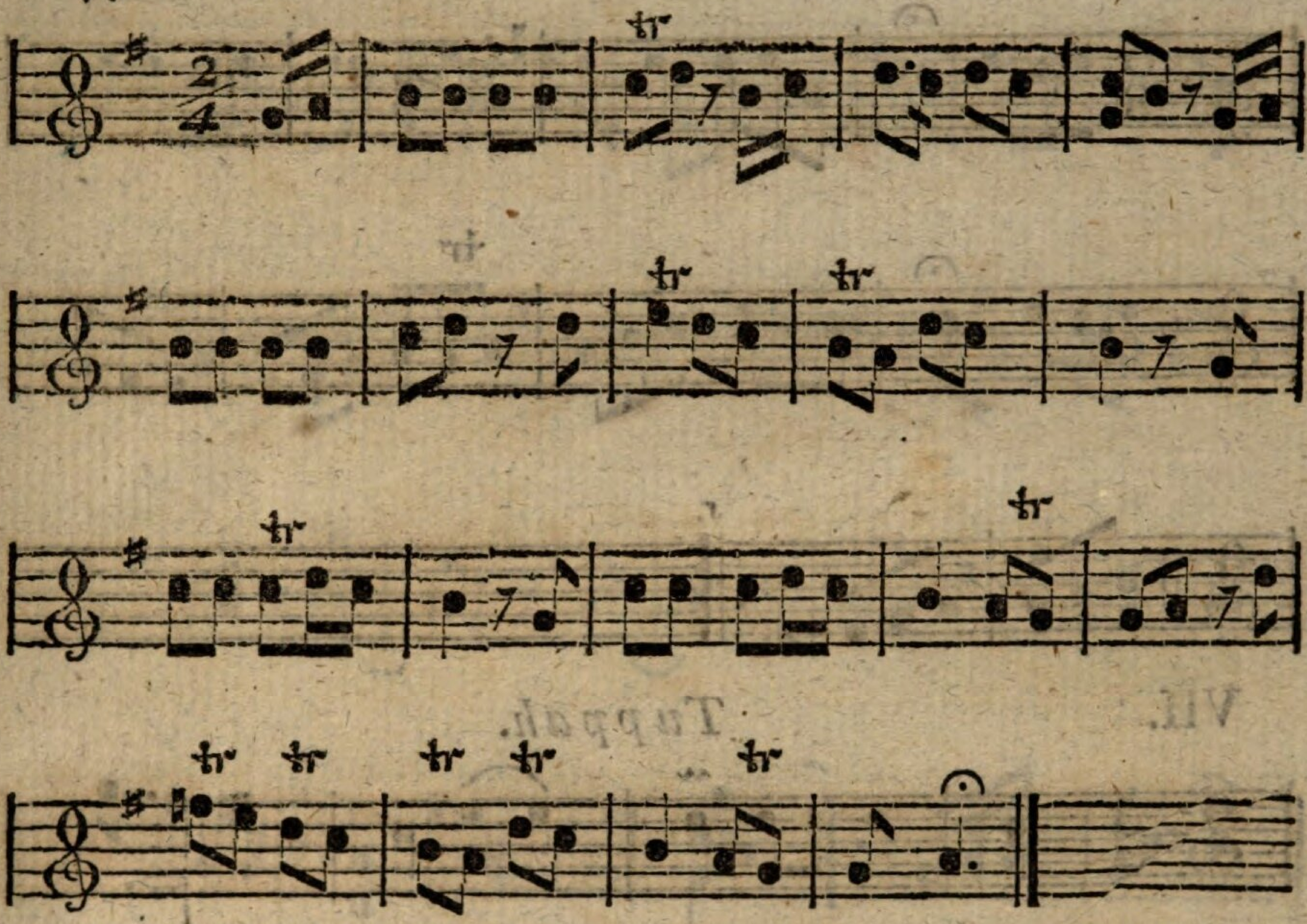
III.



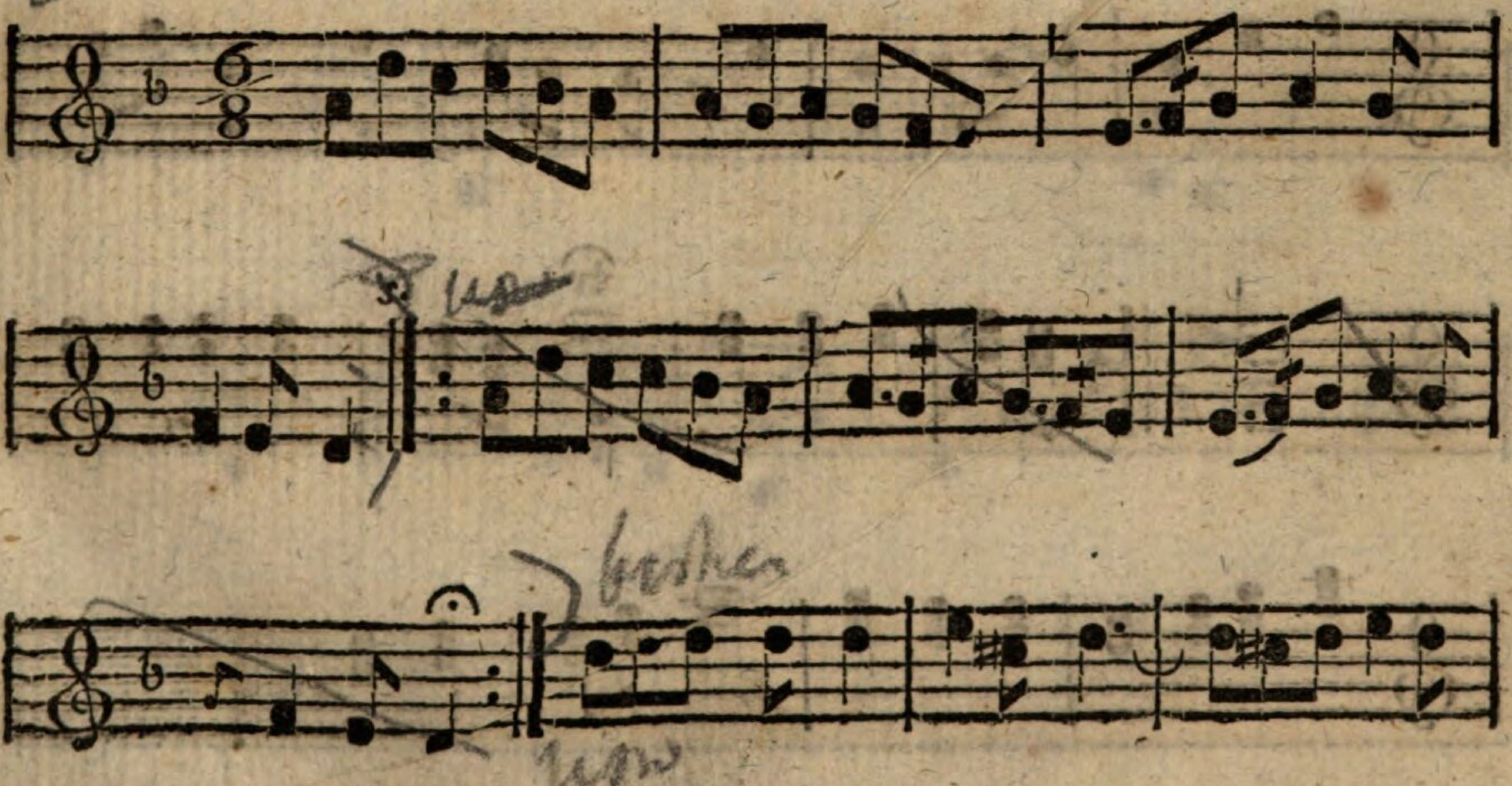
IV.

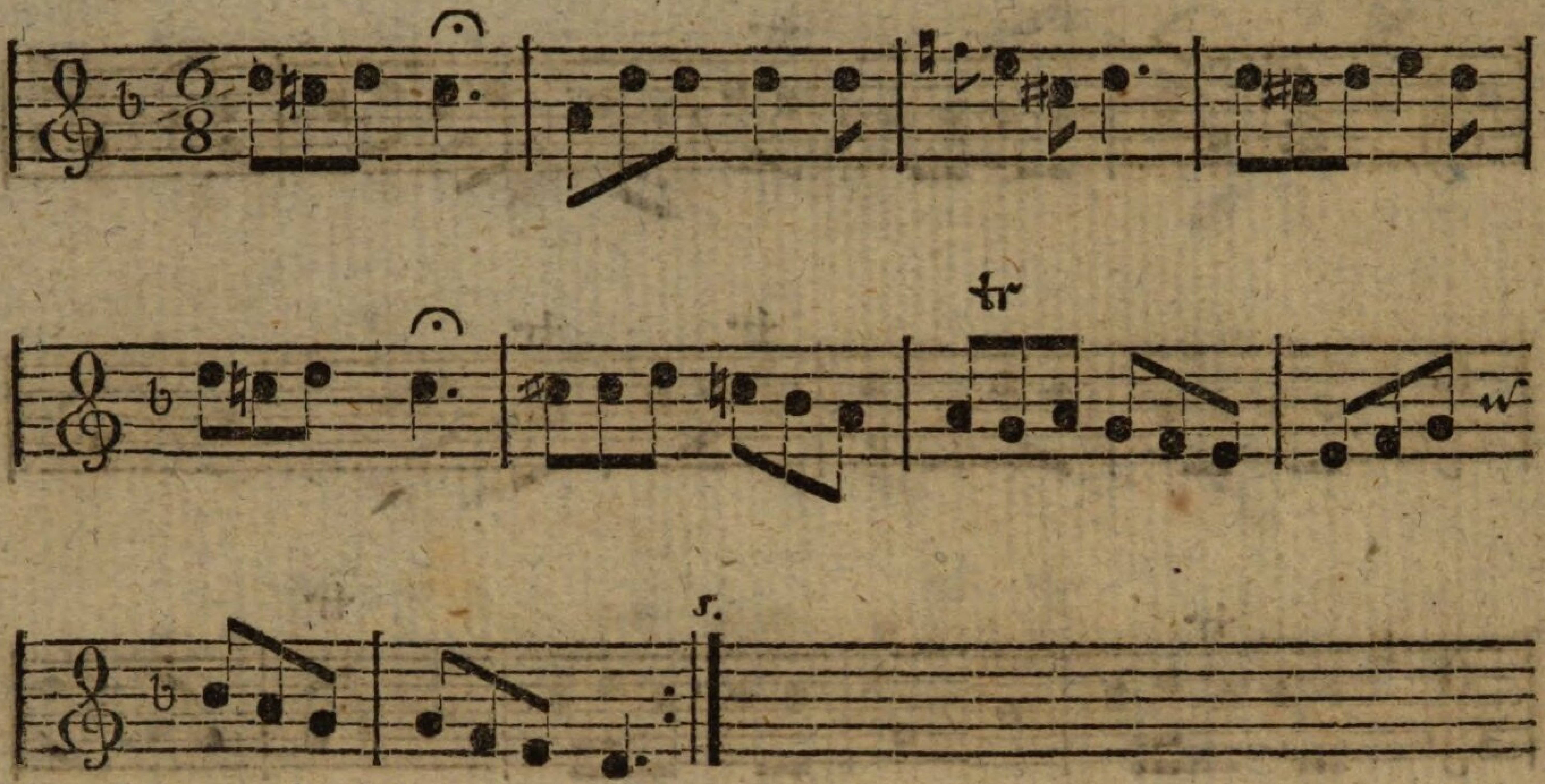


V. Tuppah.

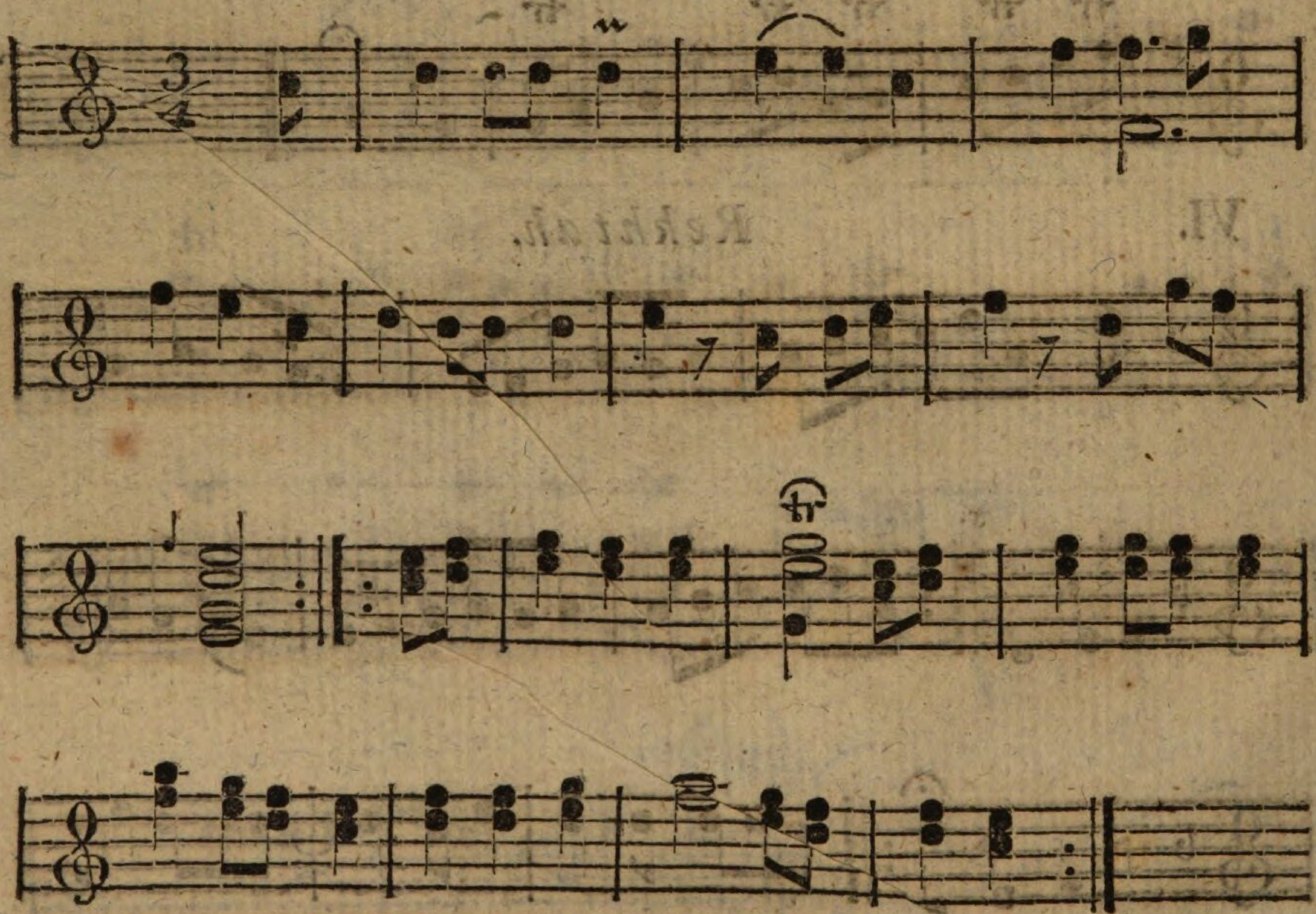


VI. Rekhtah.

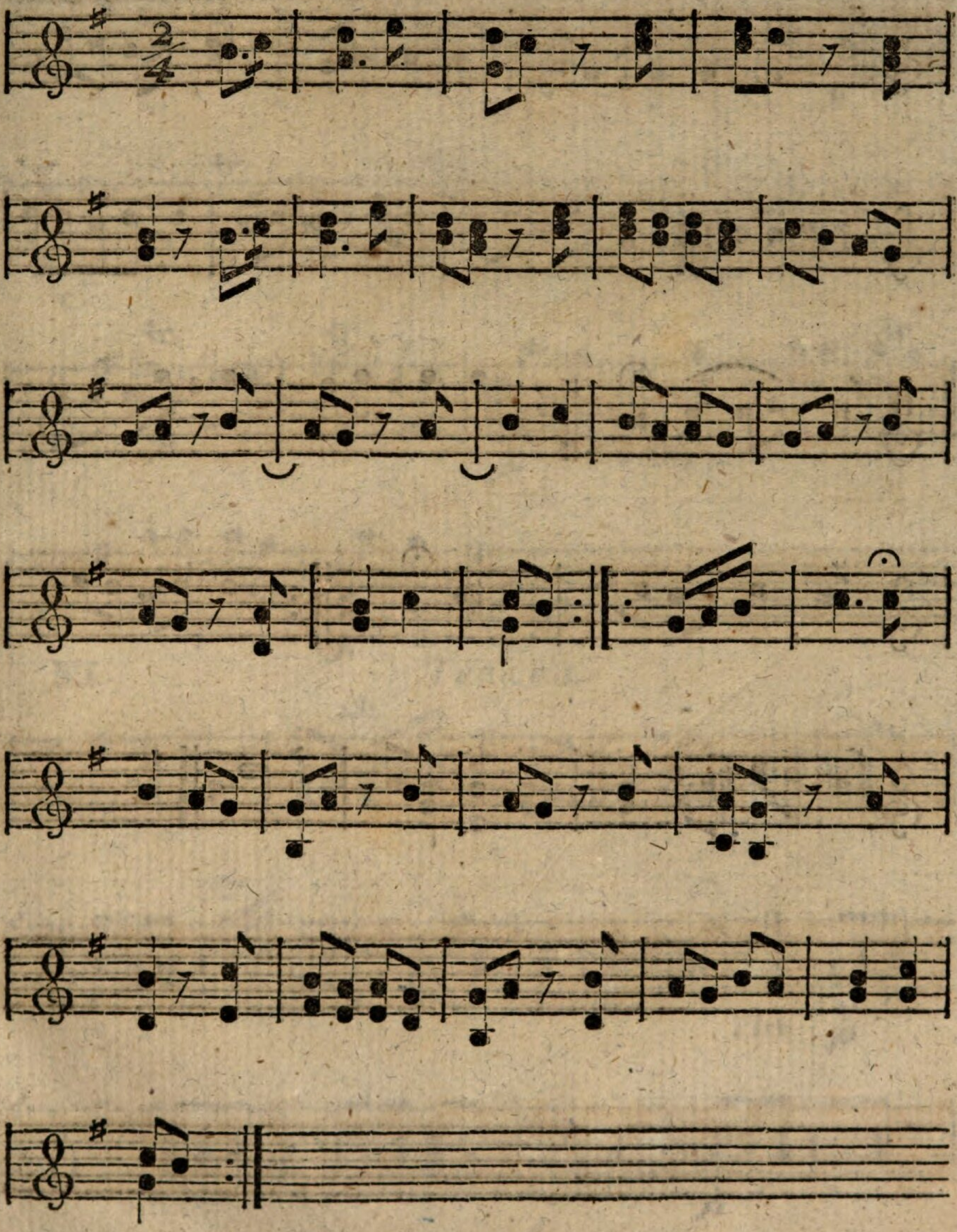




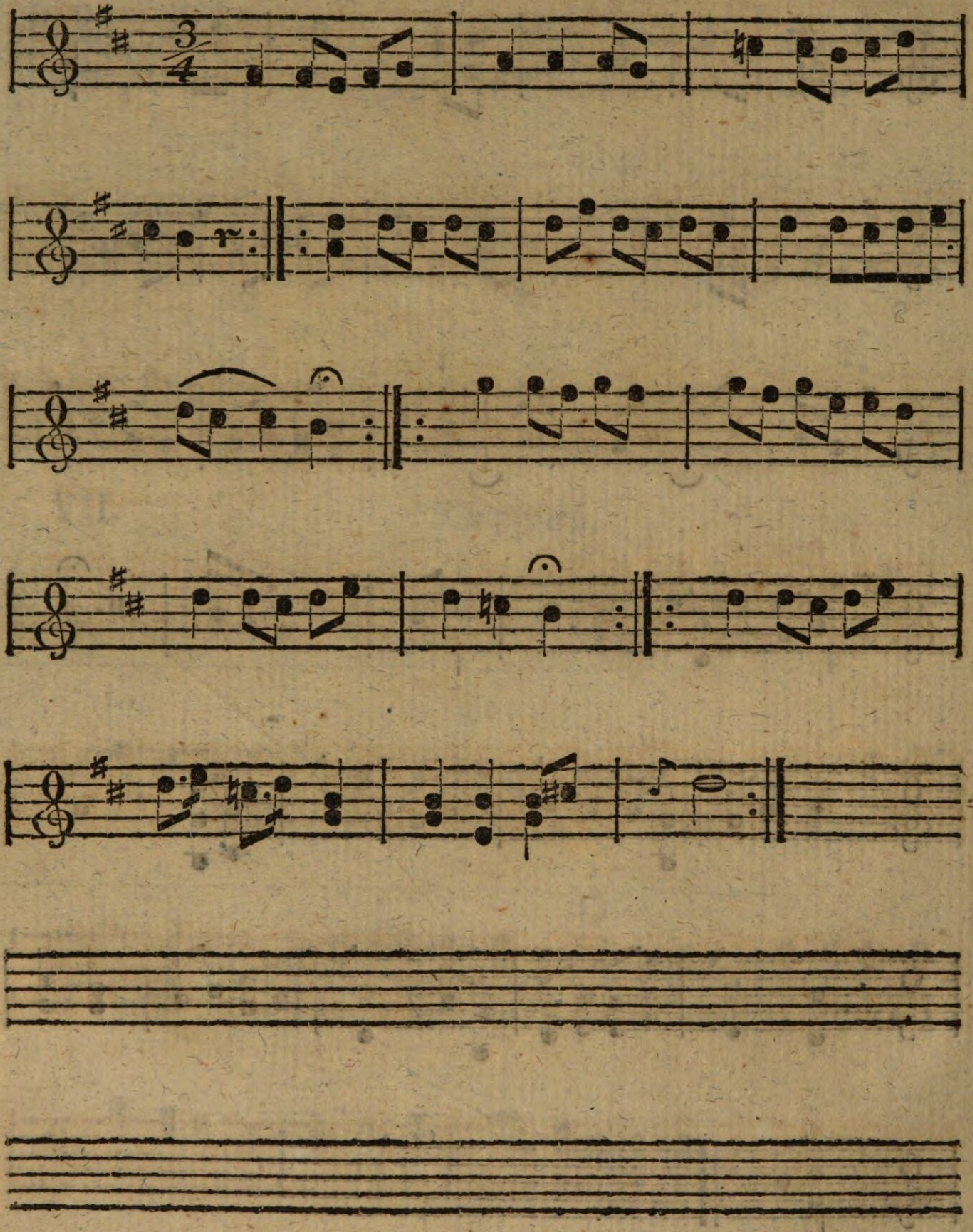
VII. *Tuppah.*



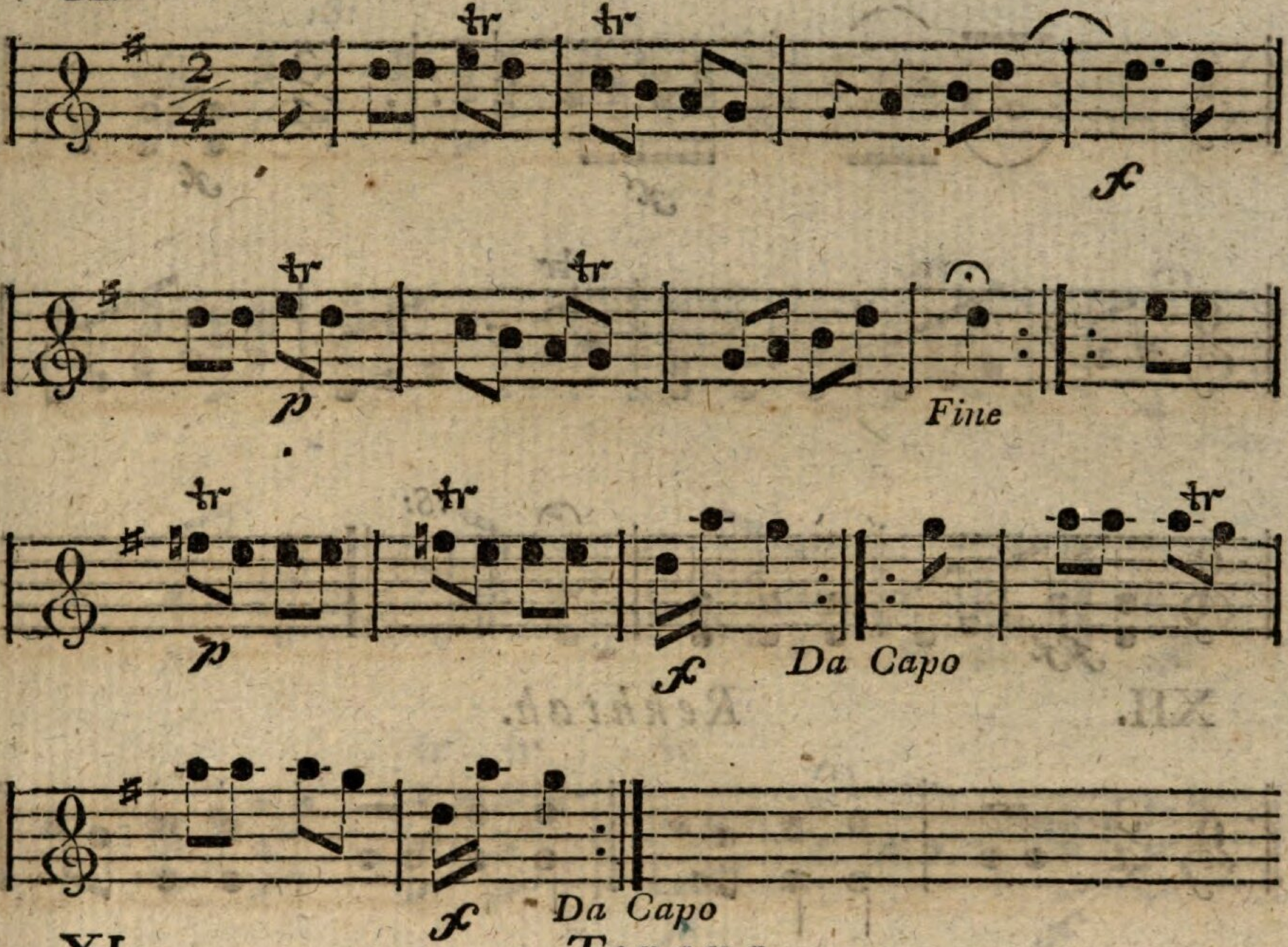
VIII.



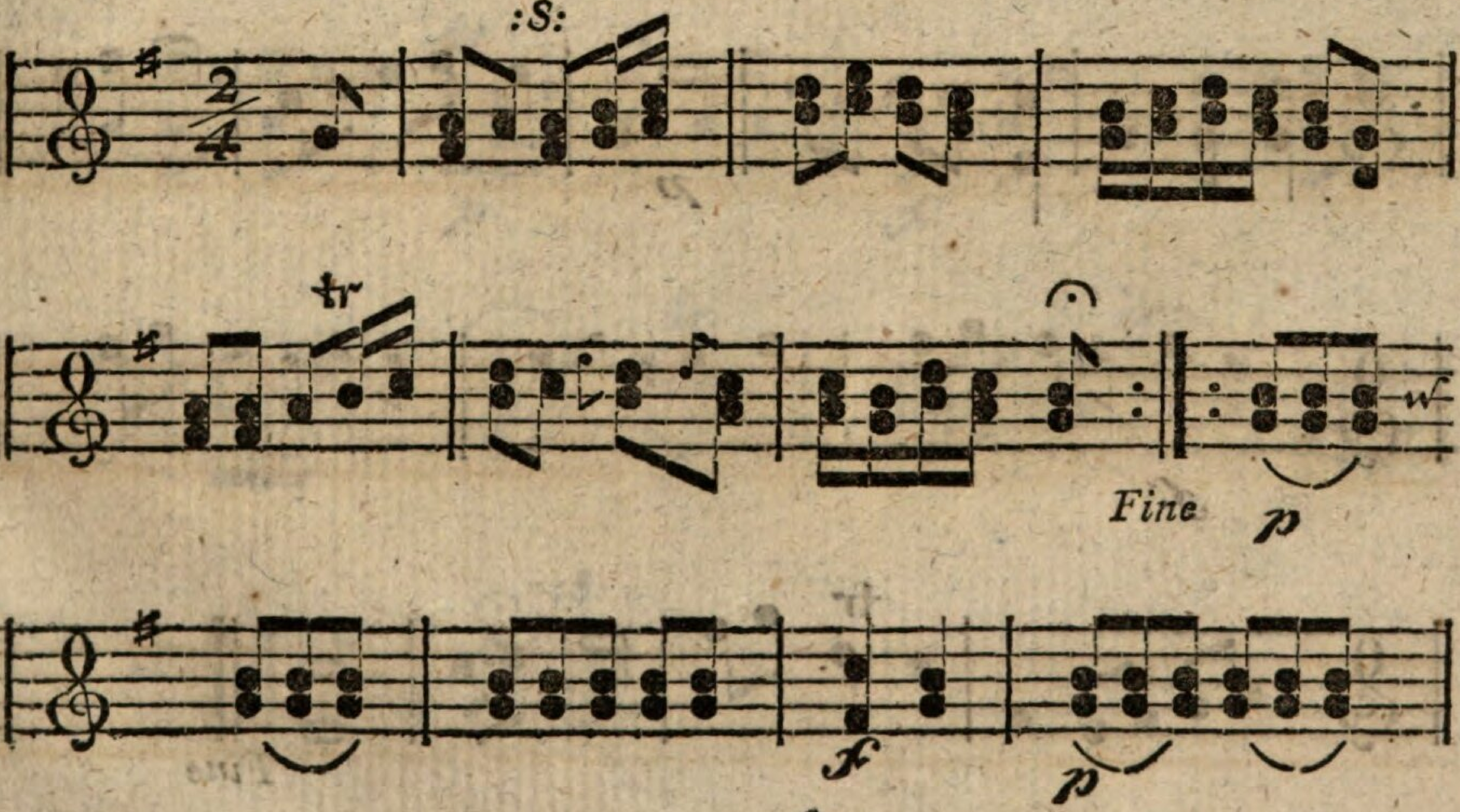
IX.

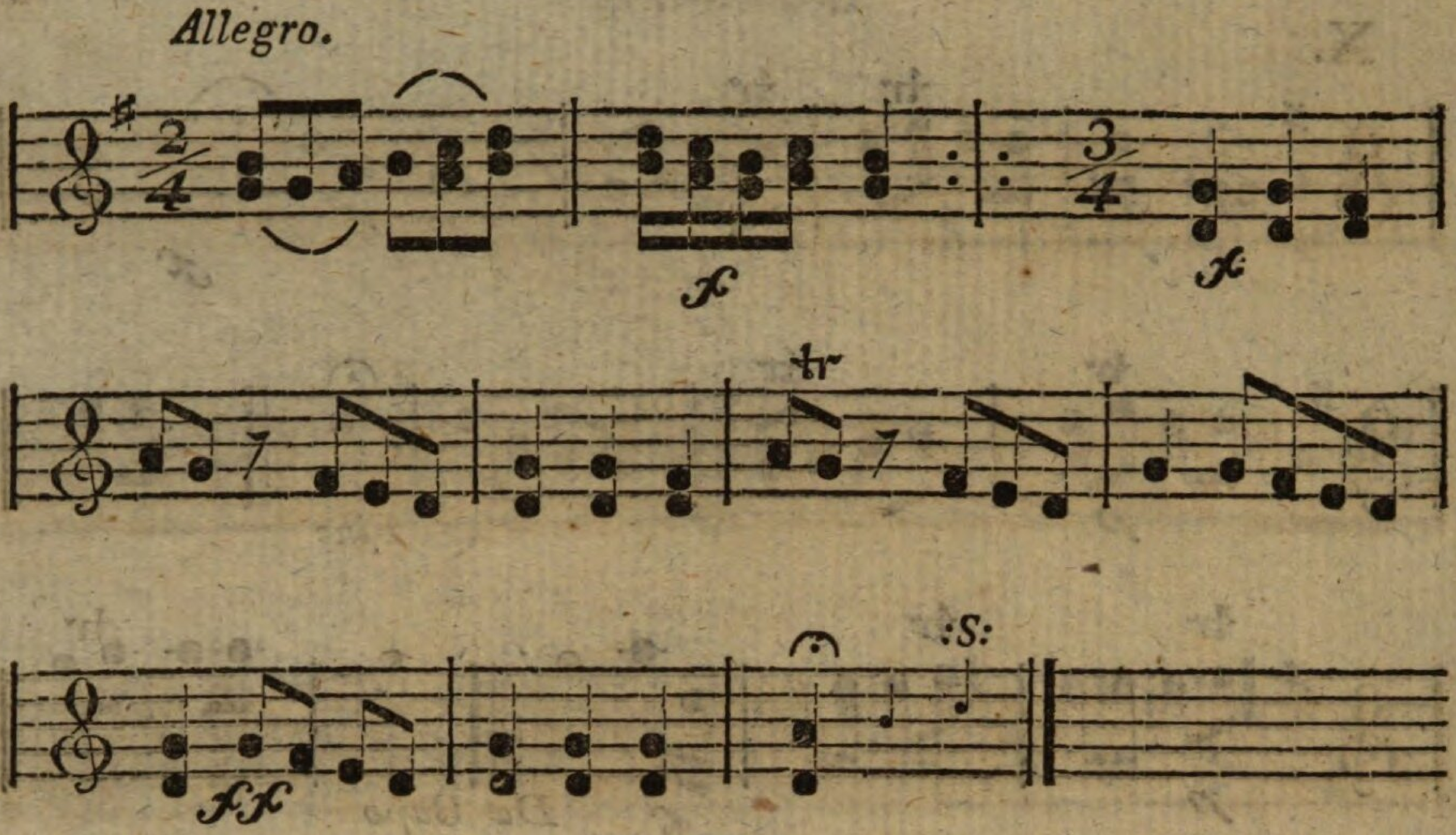


X.

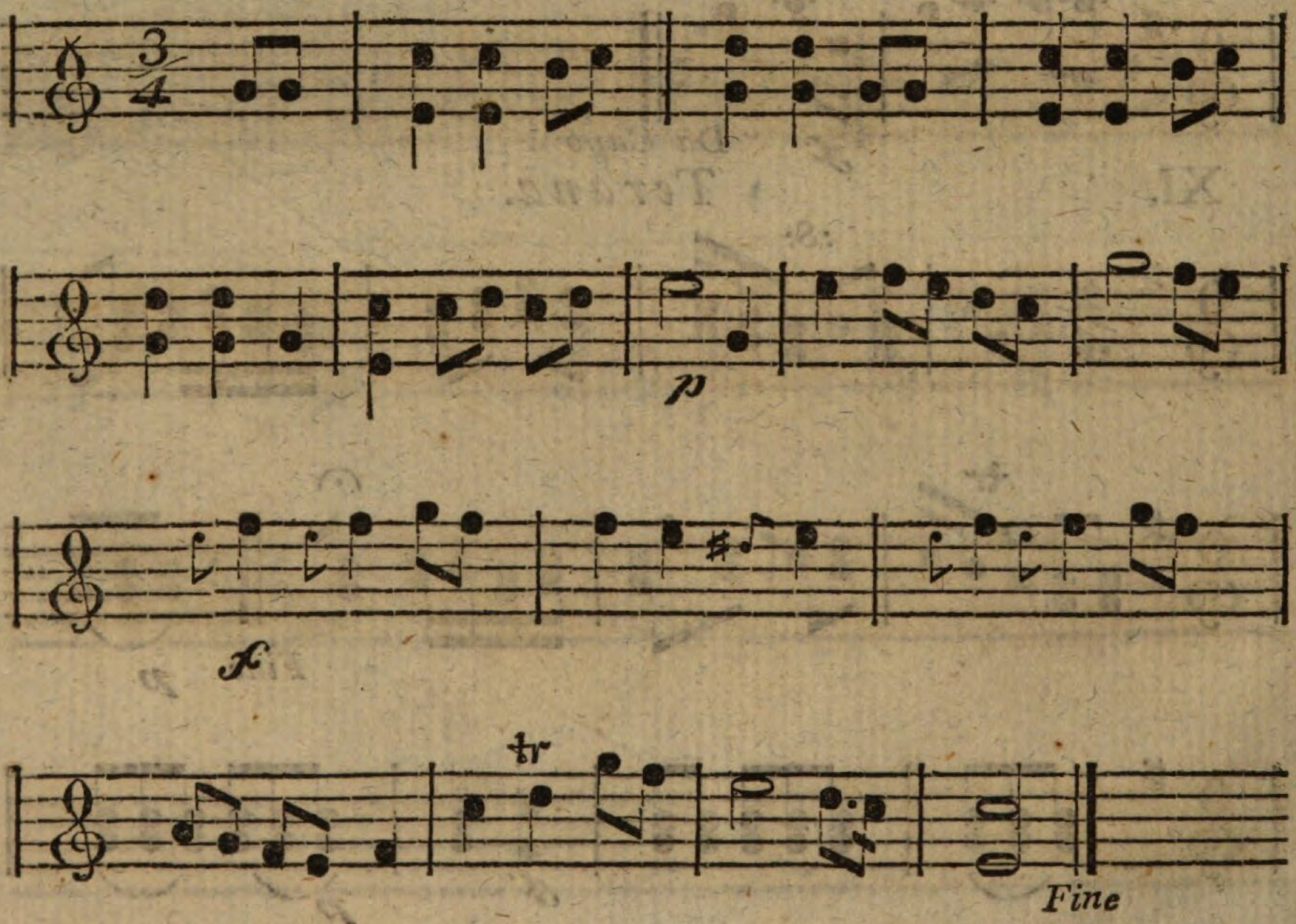


XI. **Terana.**

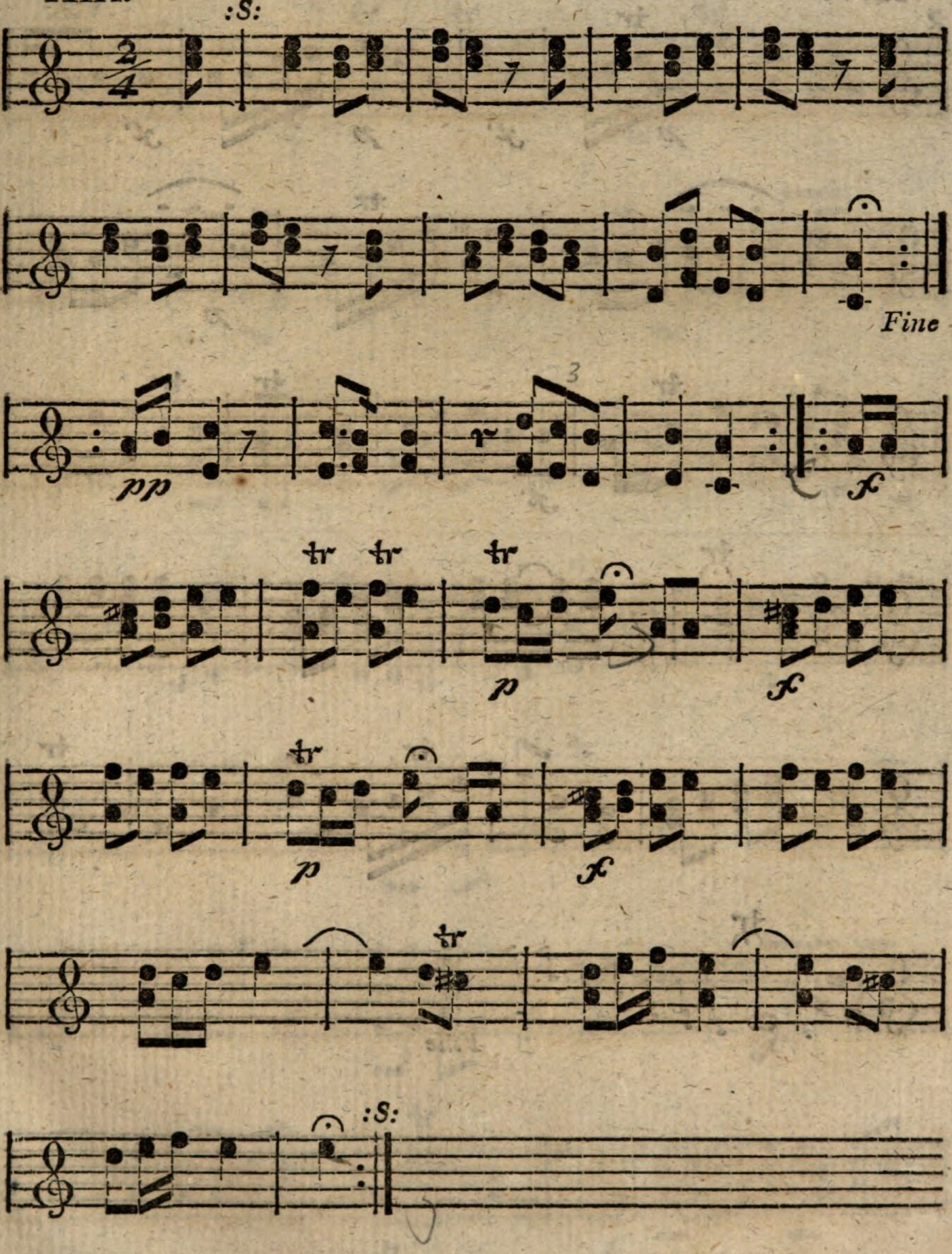




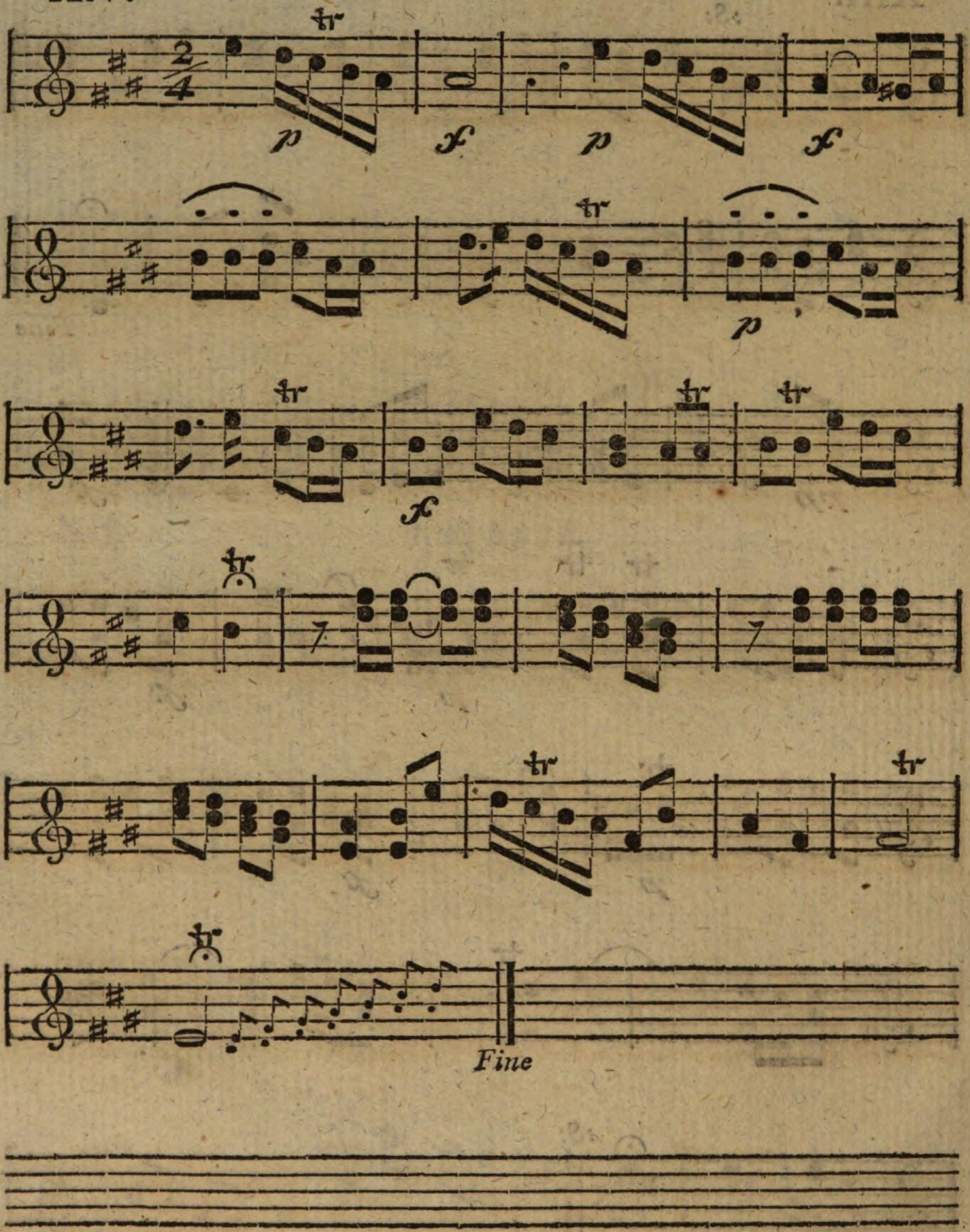
XII. Rekhtah.

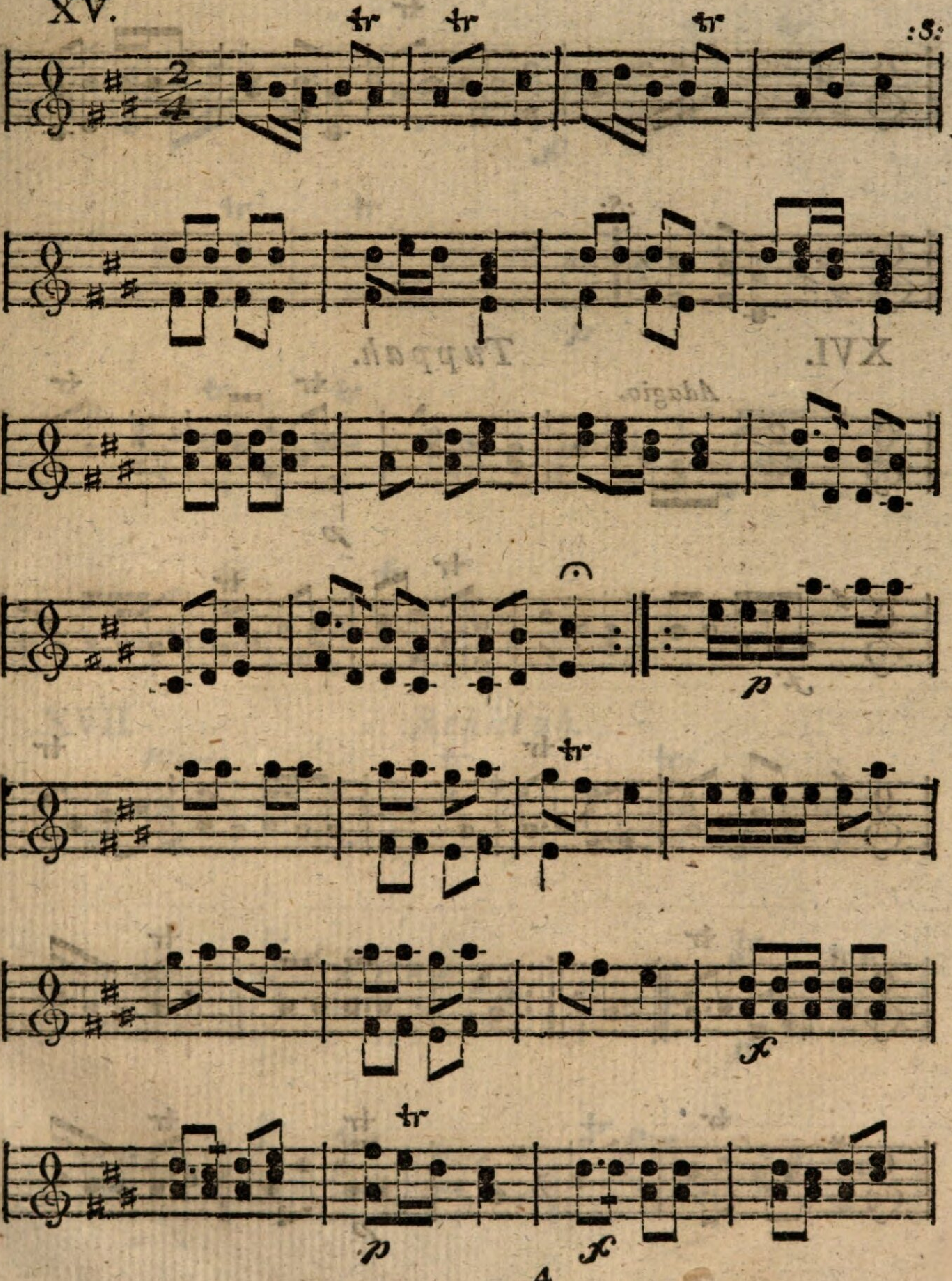


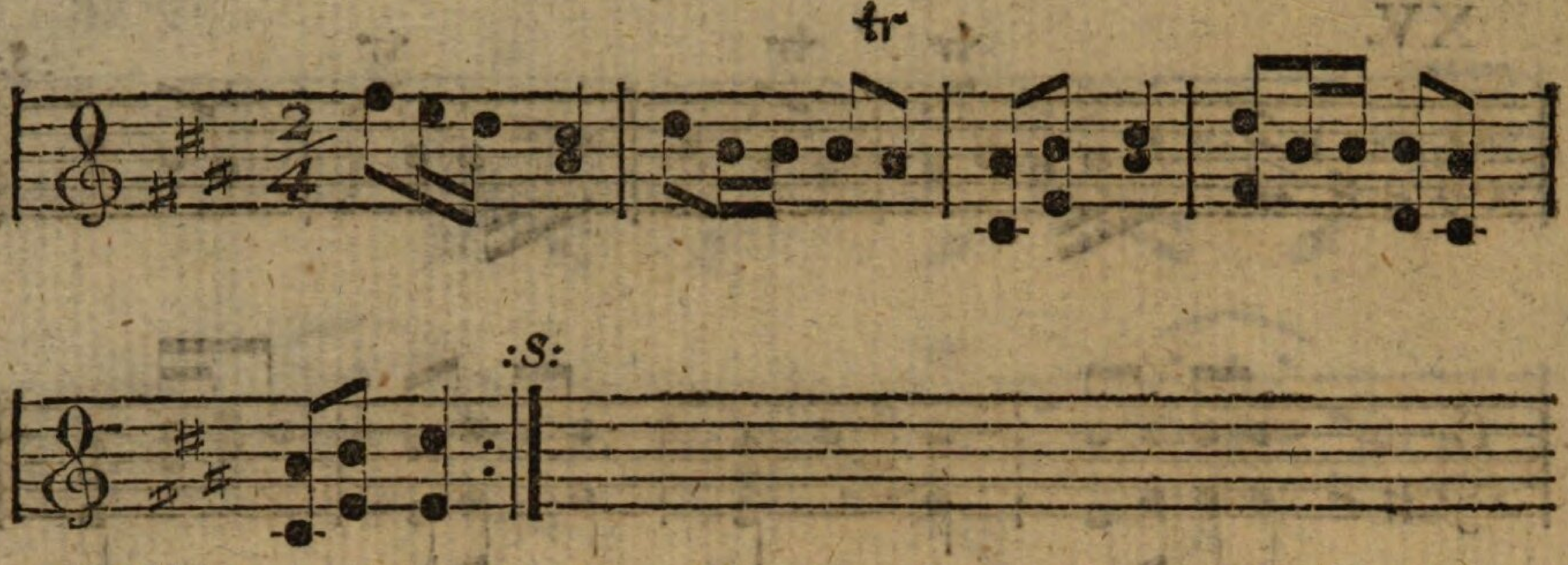
XIII.



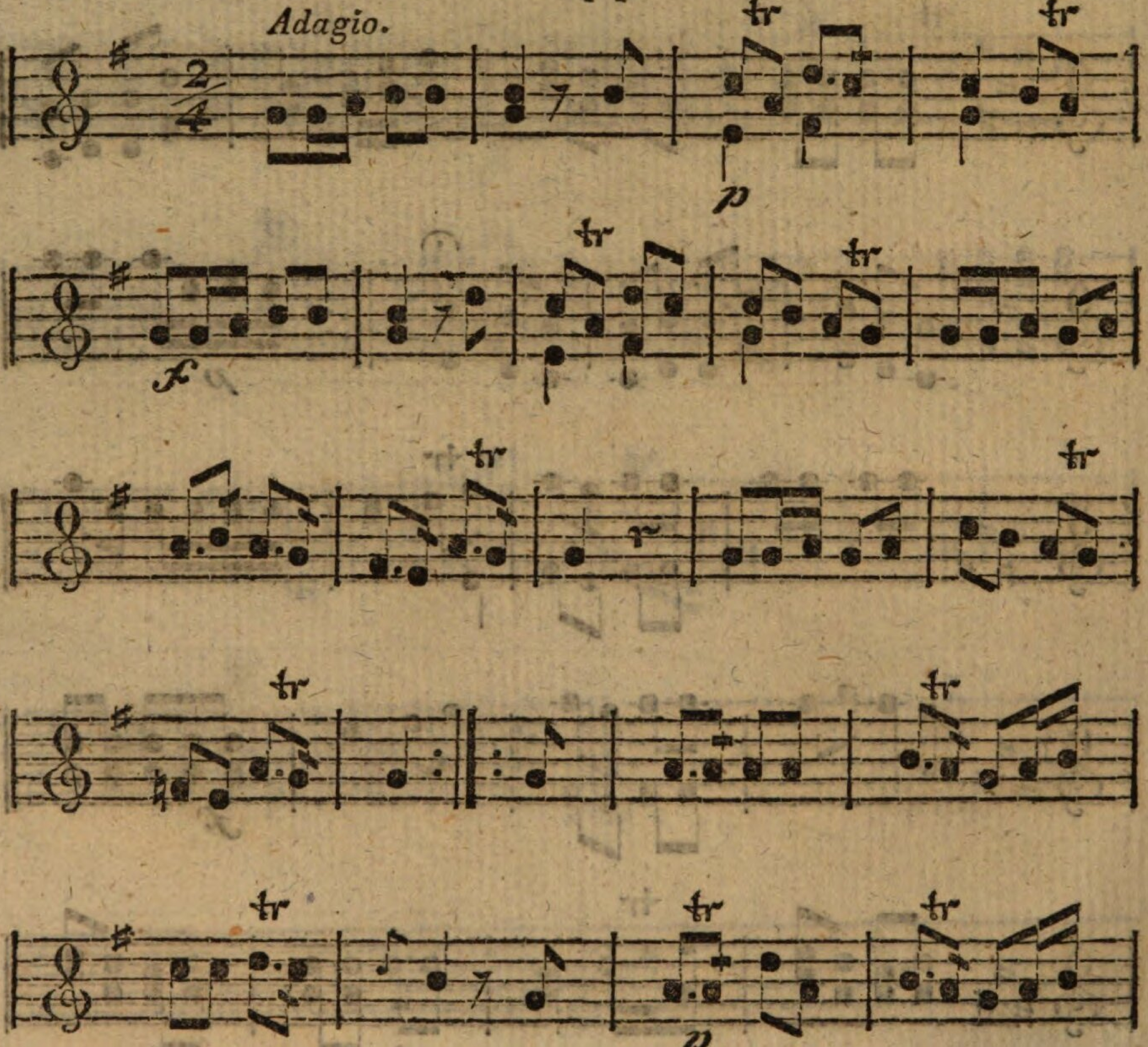
XIV.

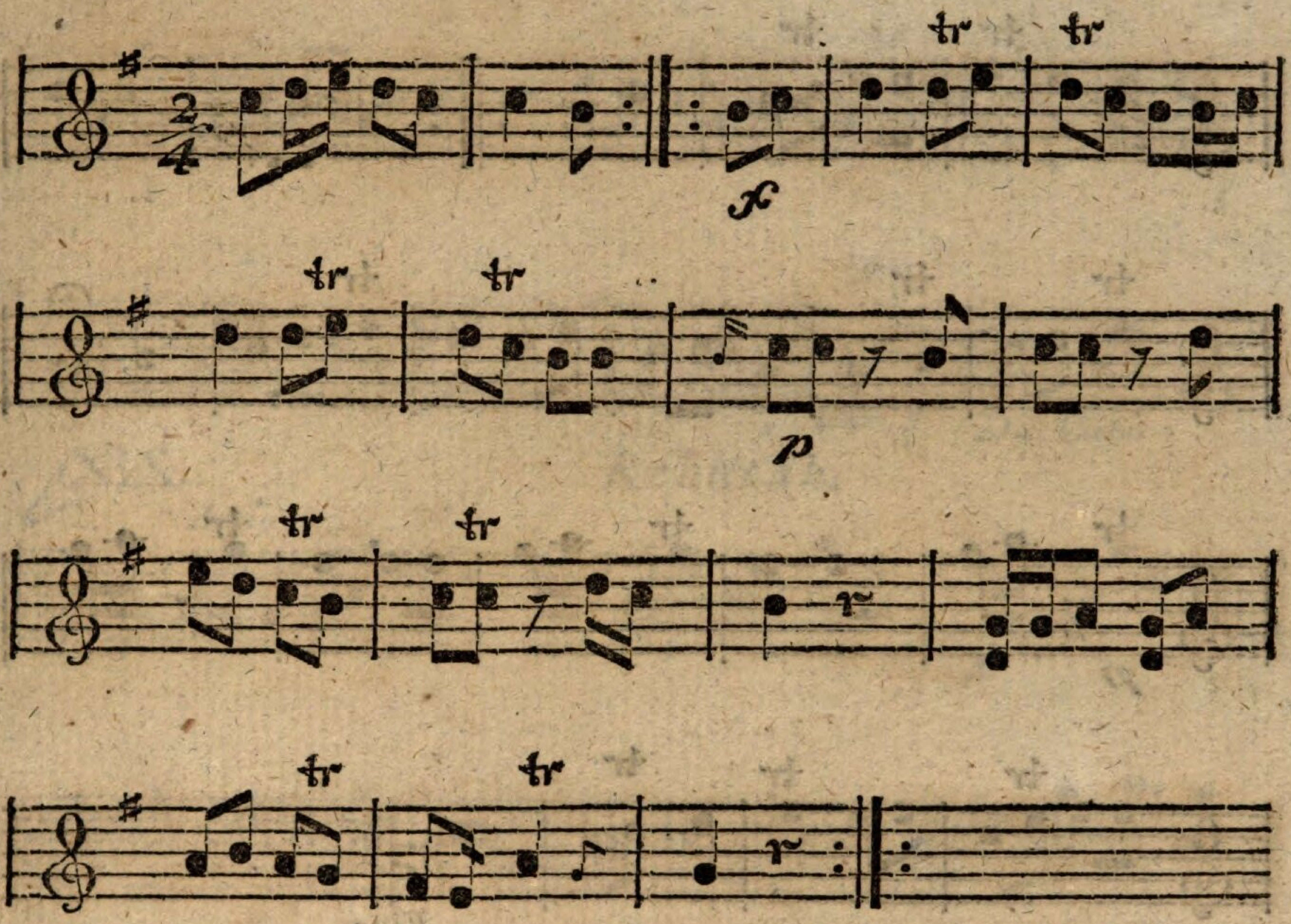



XV.
tr
tr
tr
:S:
p
tr
f
tr
p
f



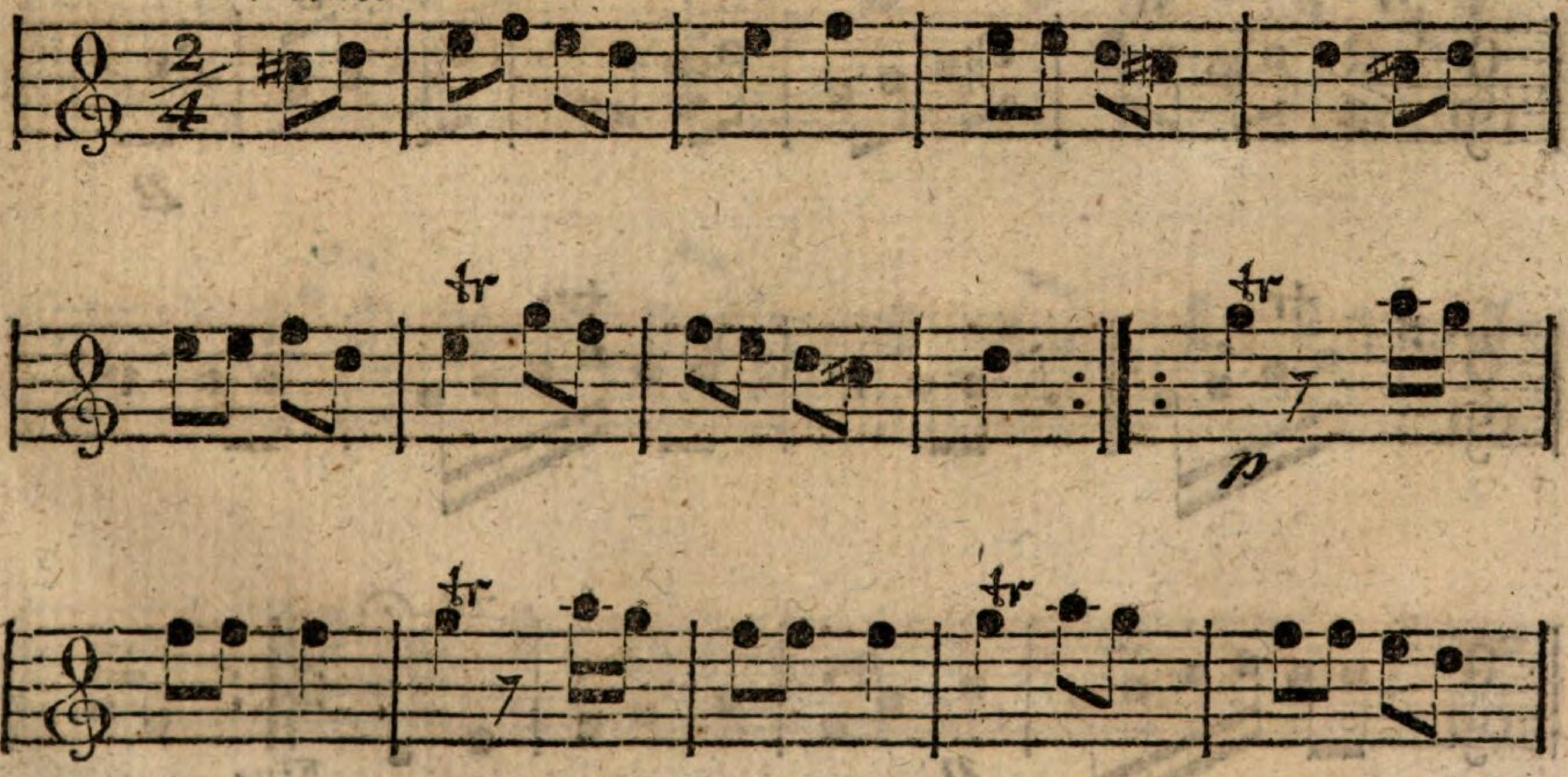
XVI. *Tuppah.*

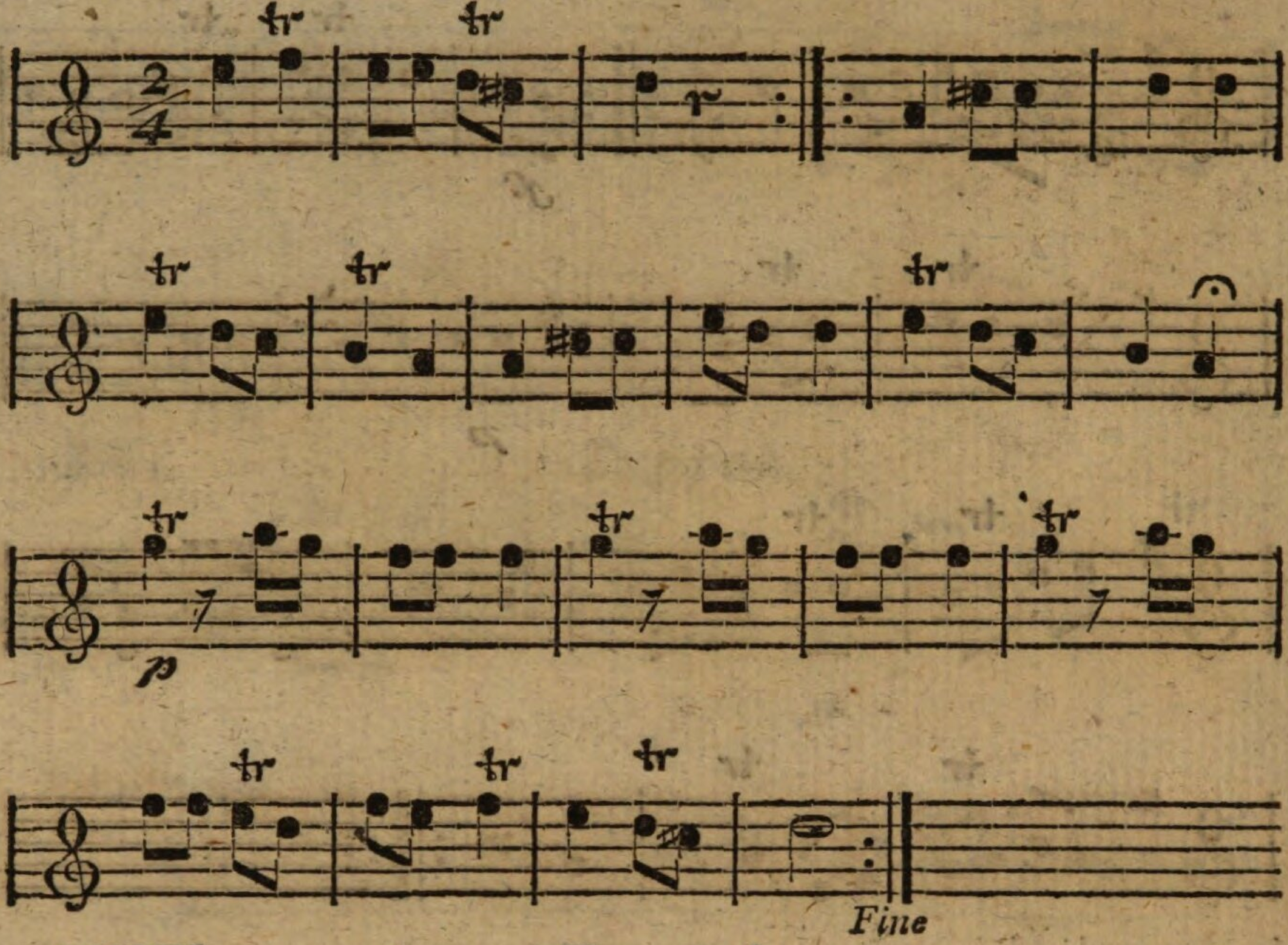




XVII. **Rekhtah.**

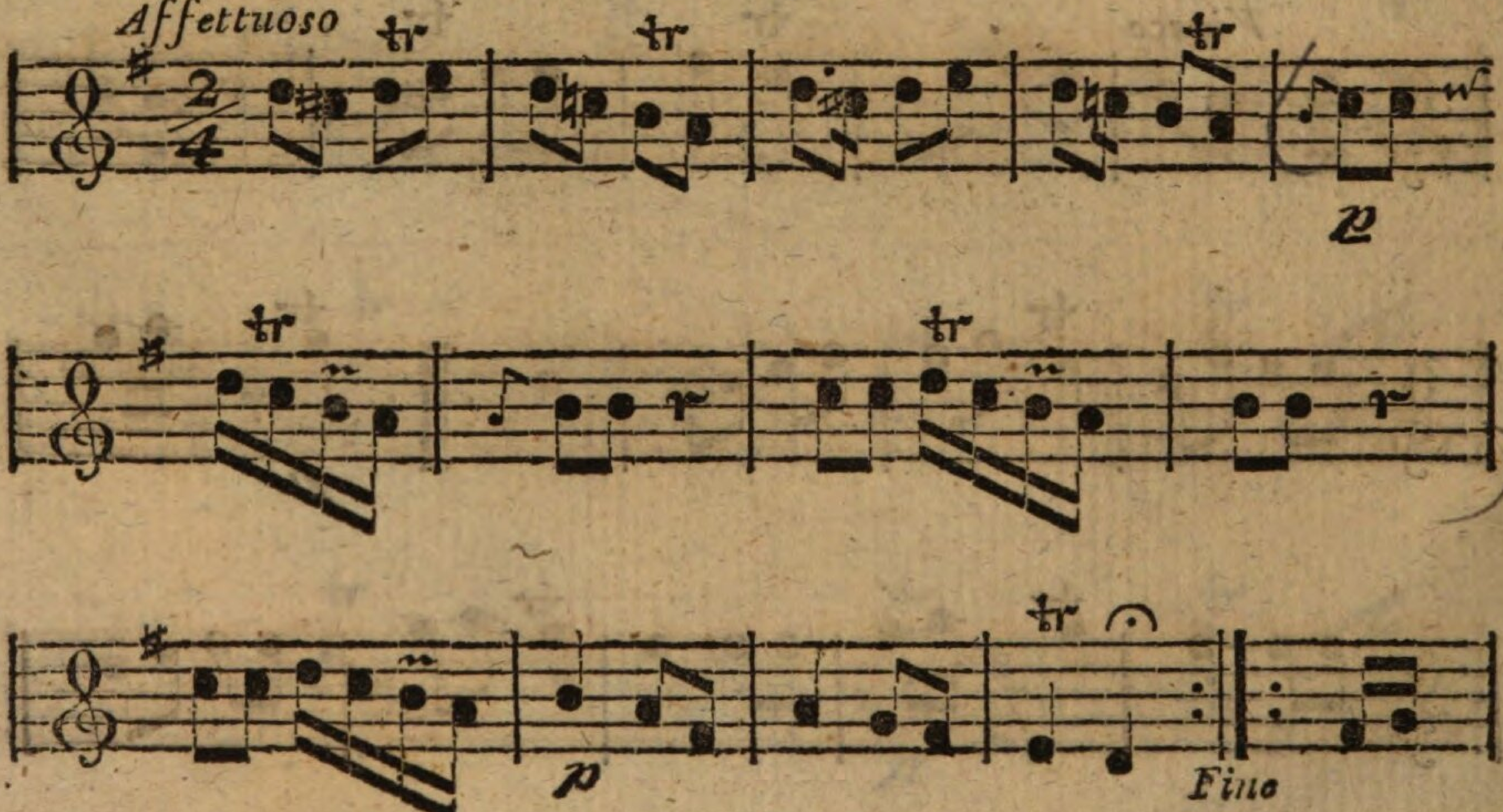
Vivace

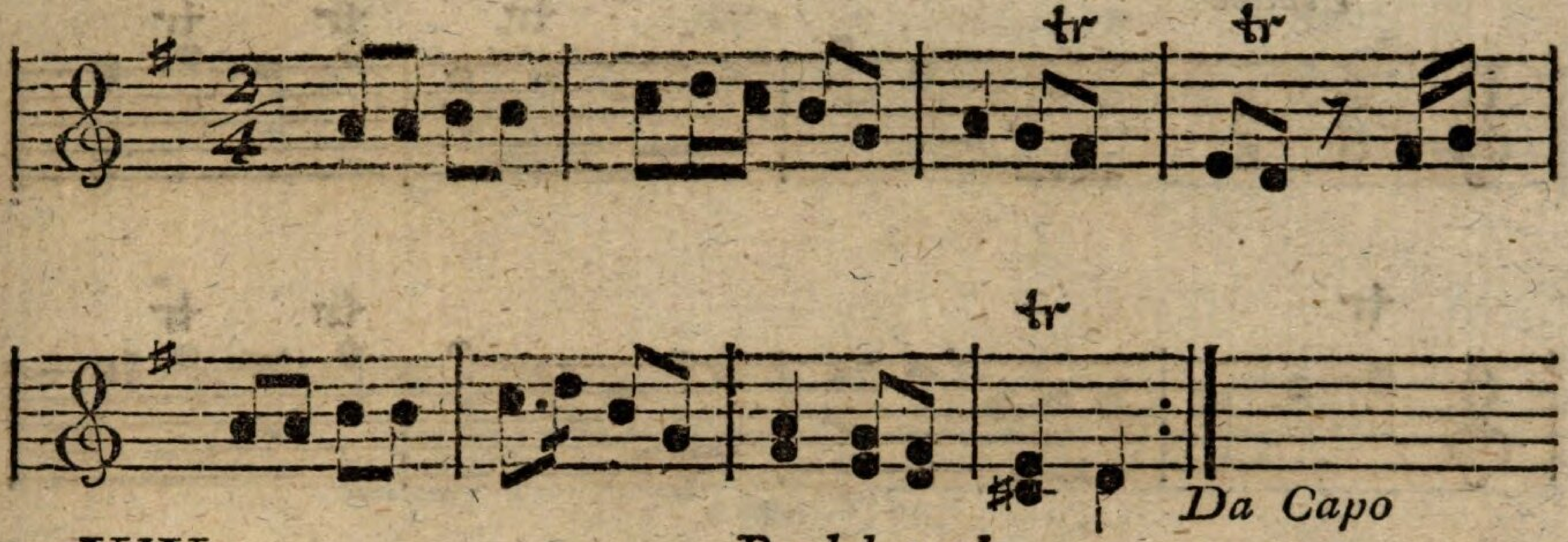




XVIII. *Tuppah.*

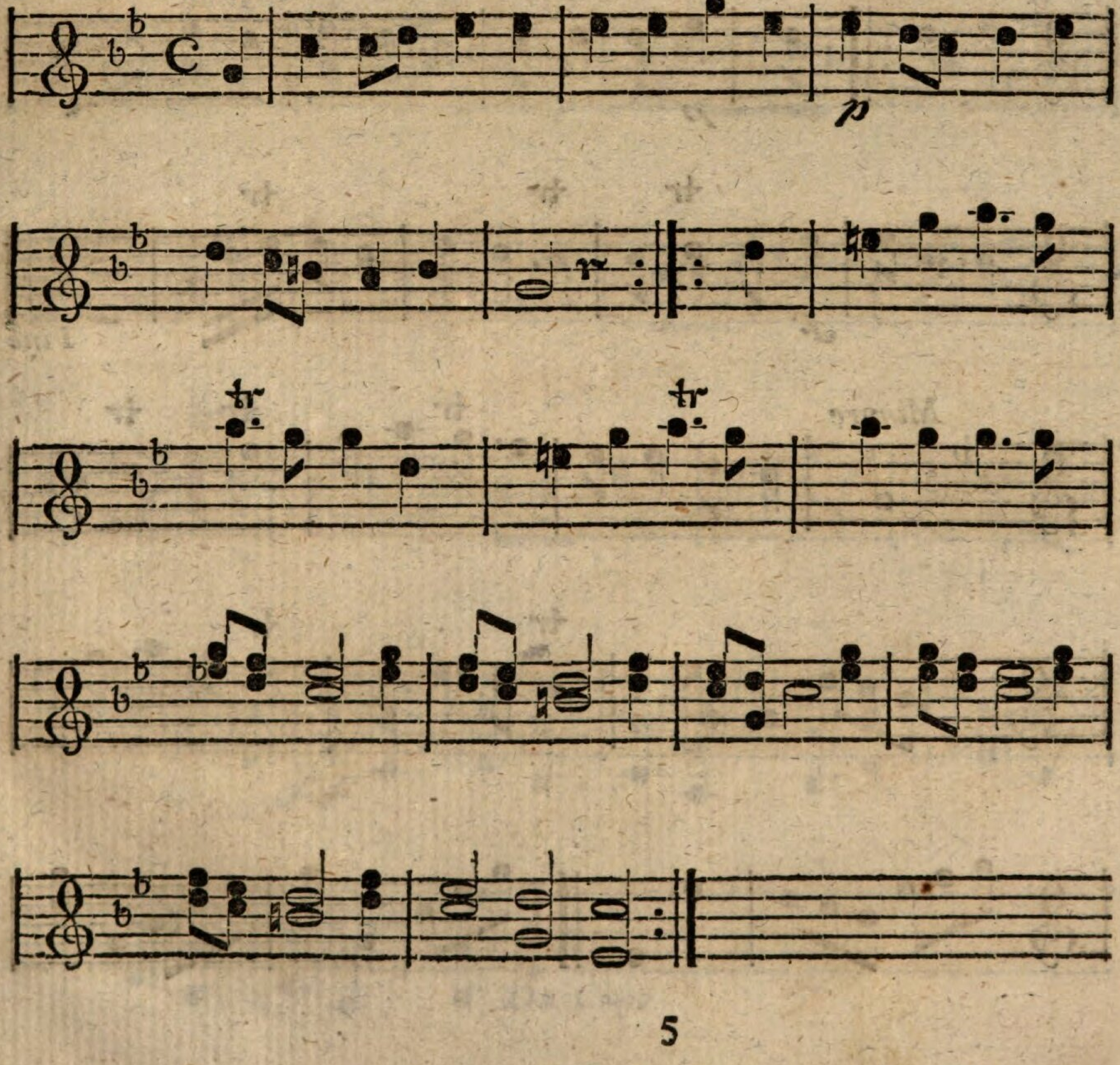
Affettuoso



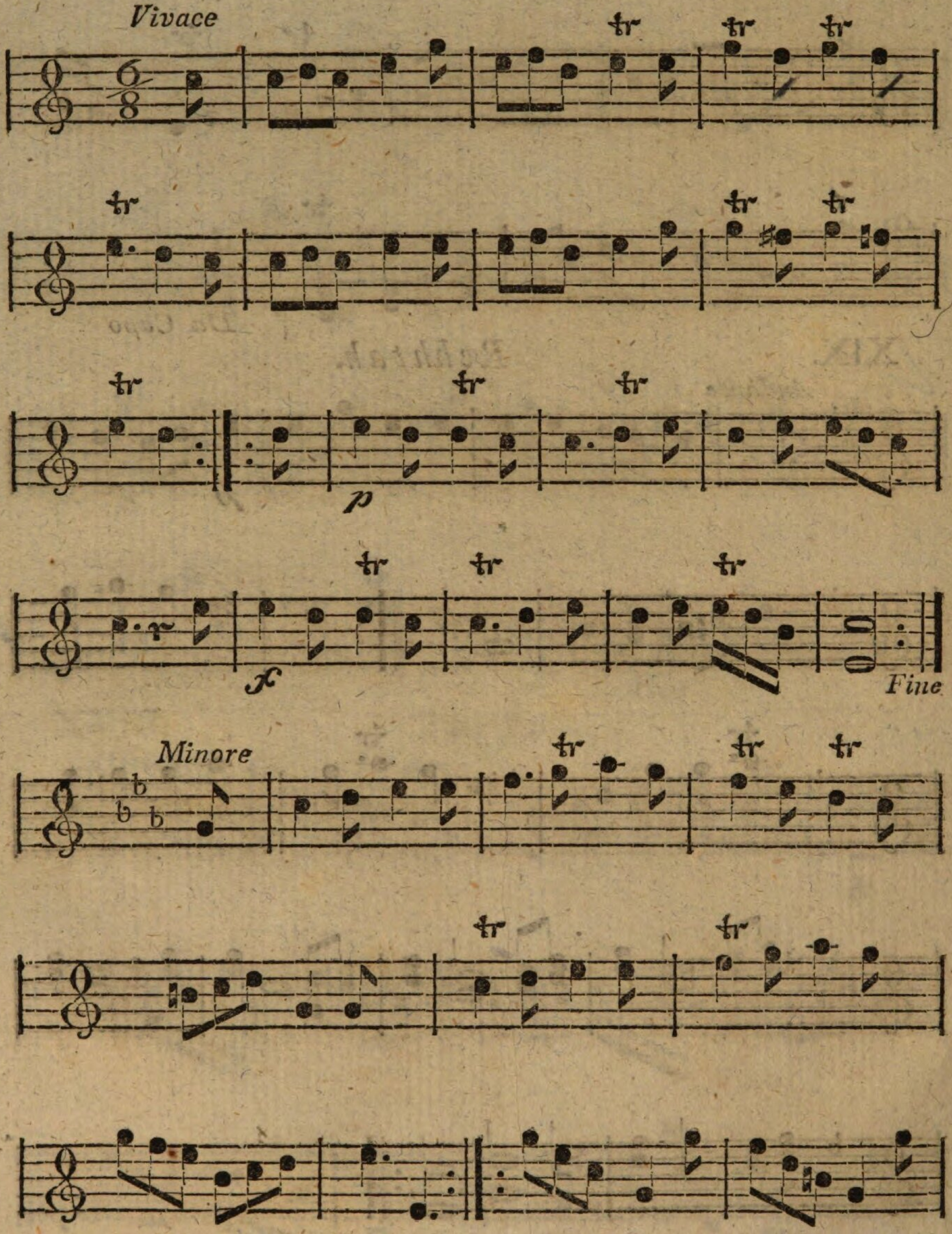


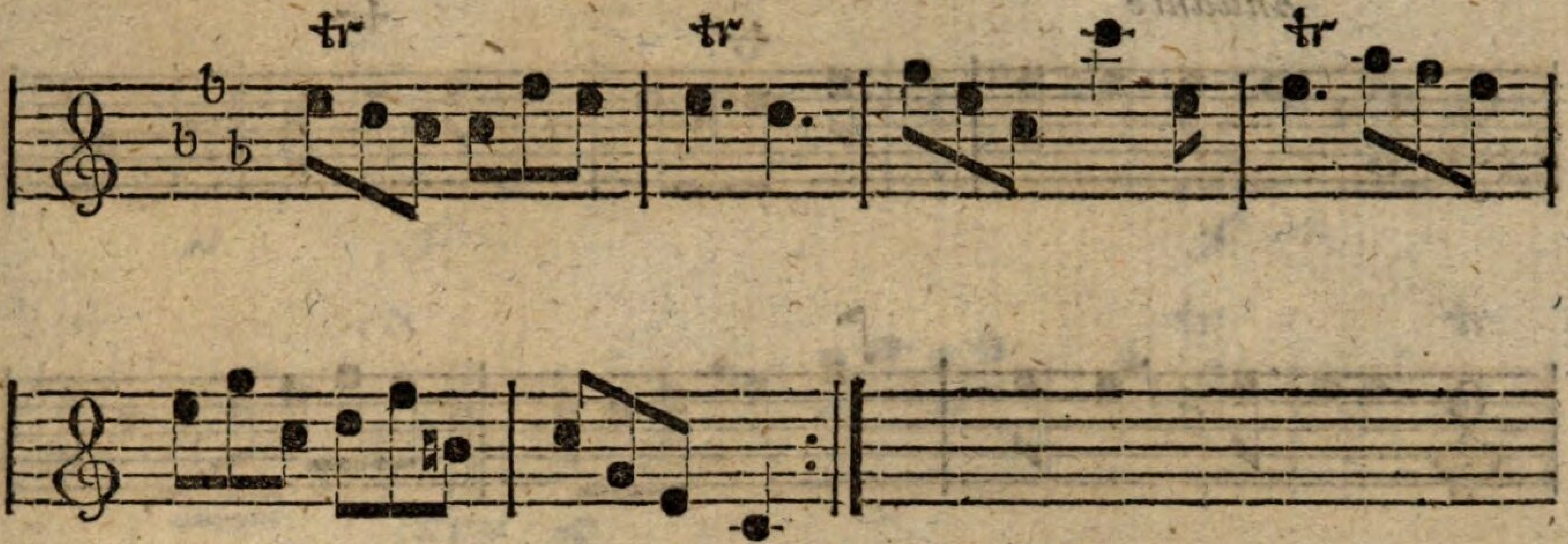
XIX. Rekhtah.

Andante

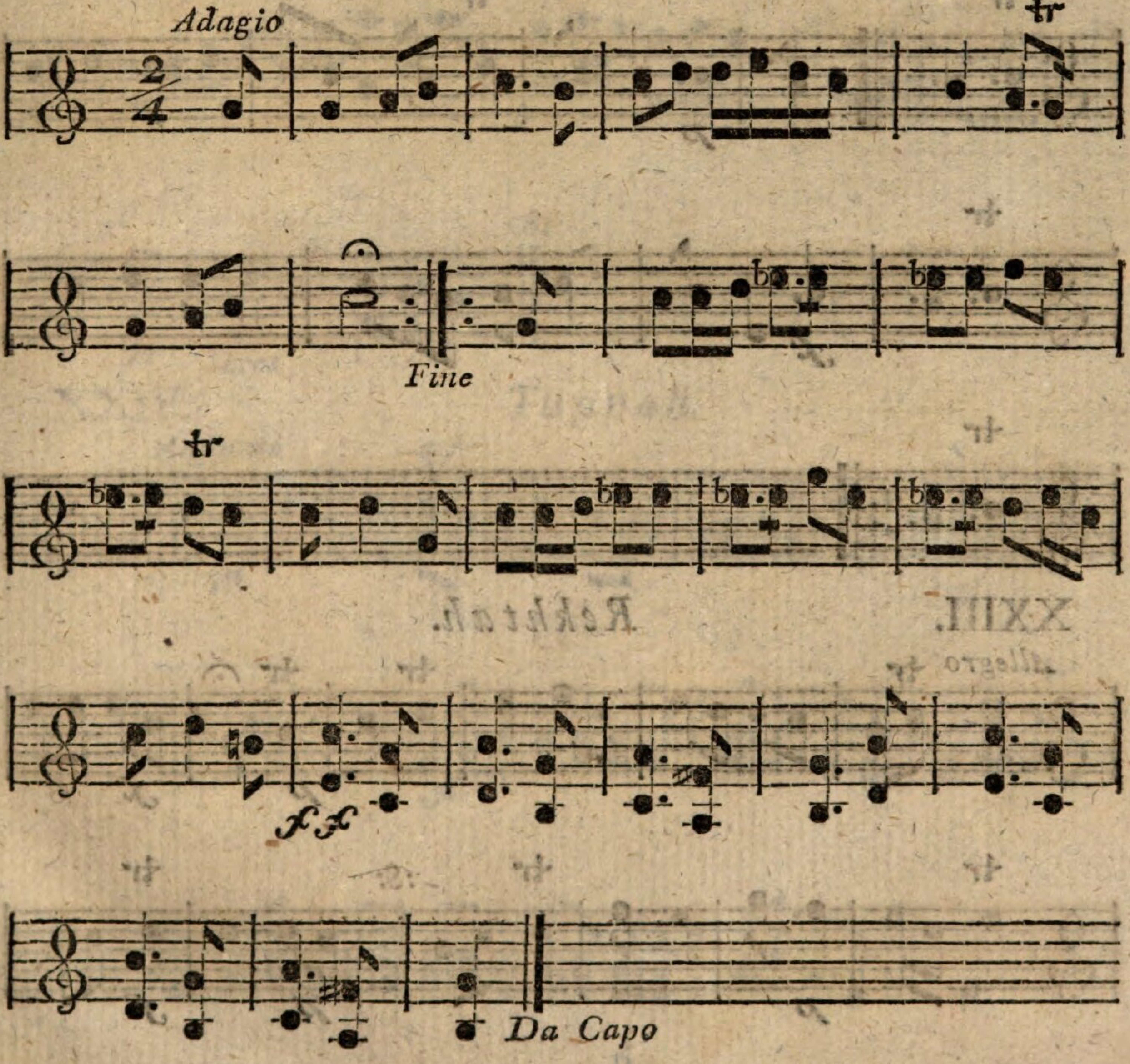


XX Rekhtah.

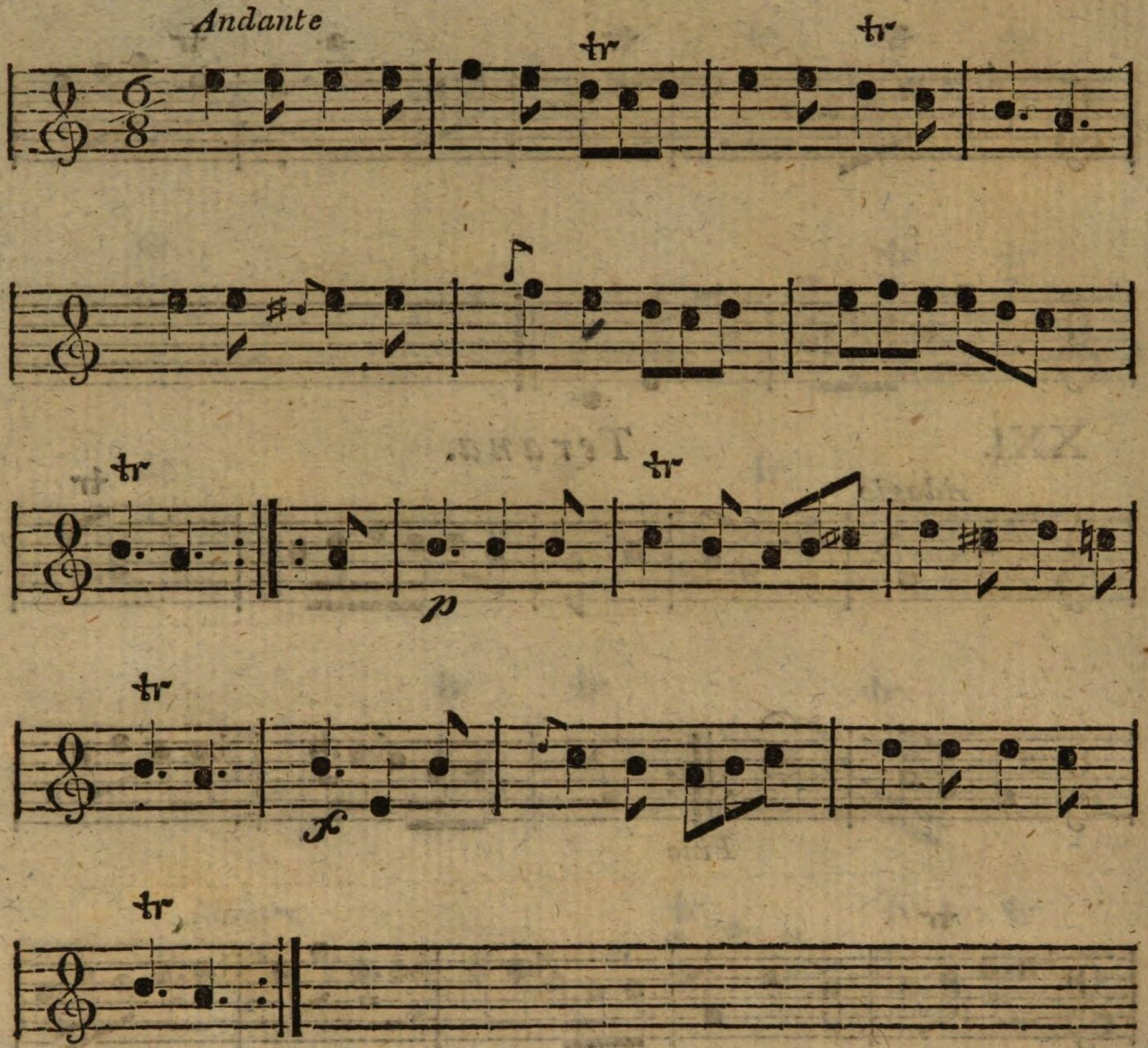




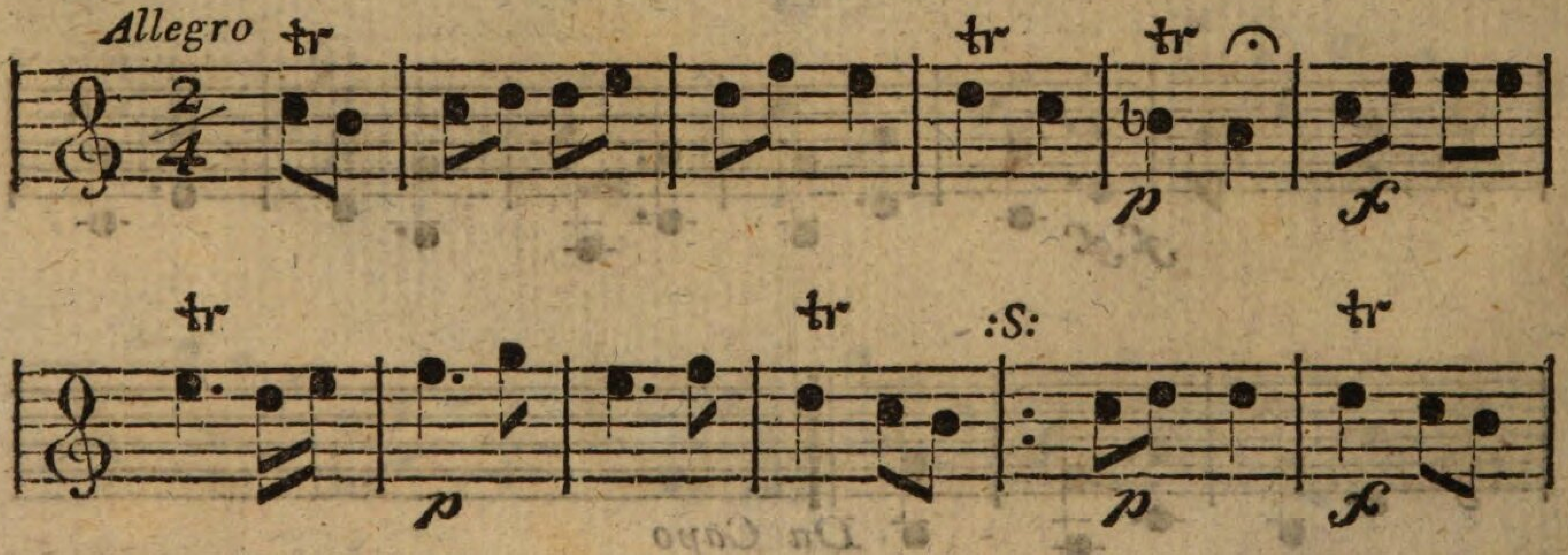
XXI. *Terana.*

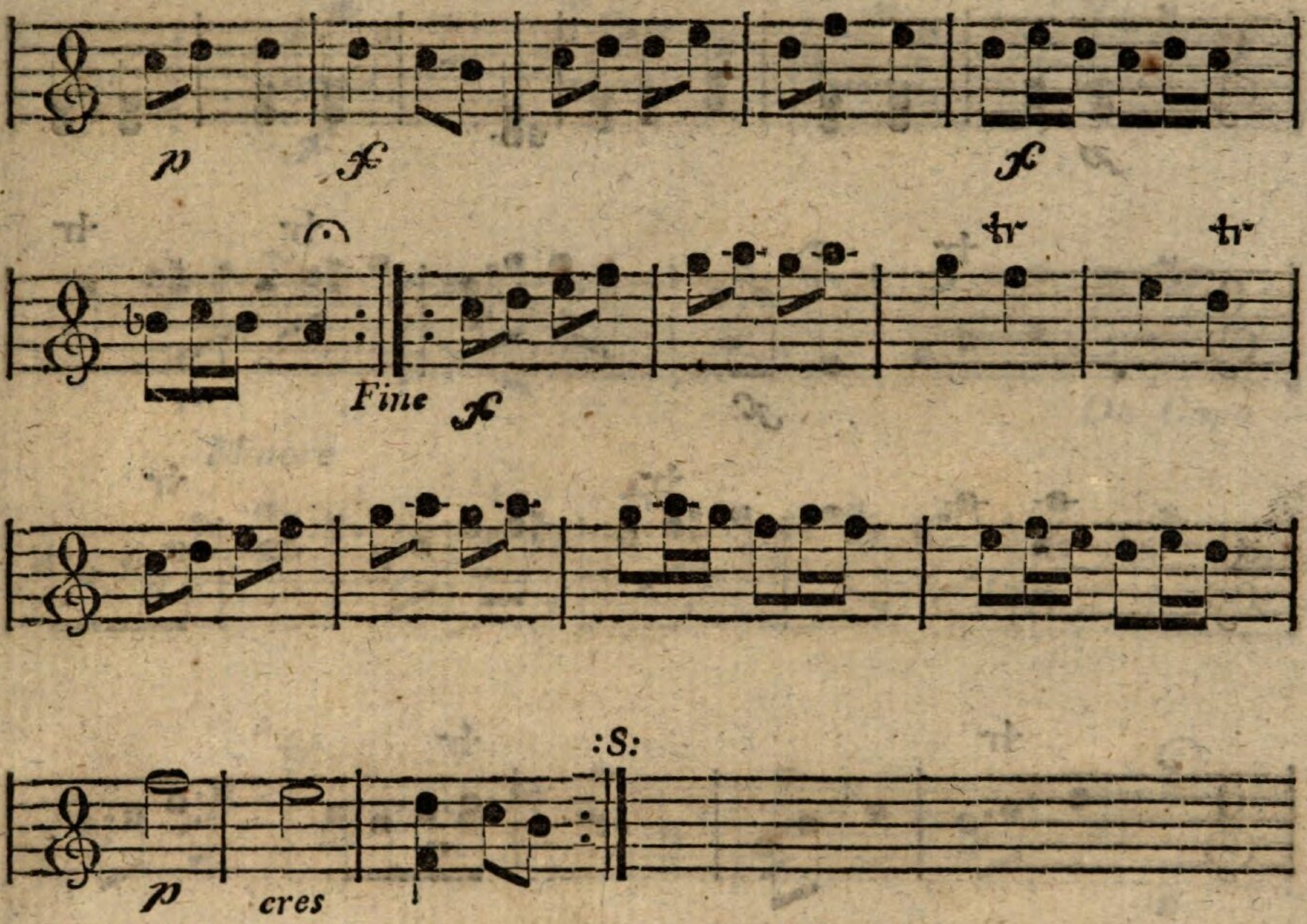


XXII. *Rekhtah.*

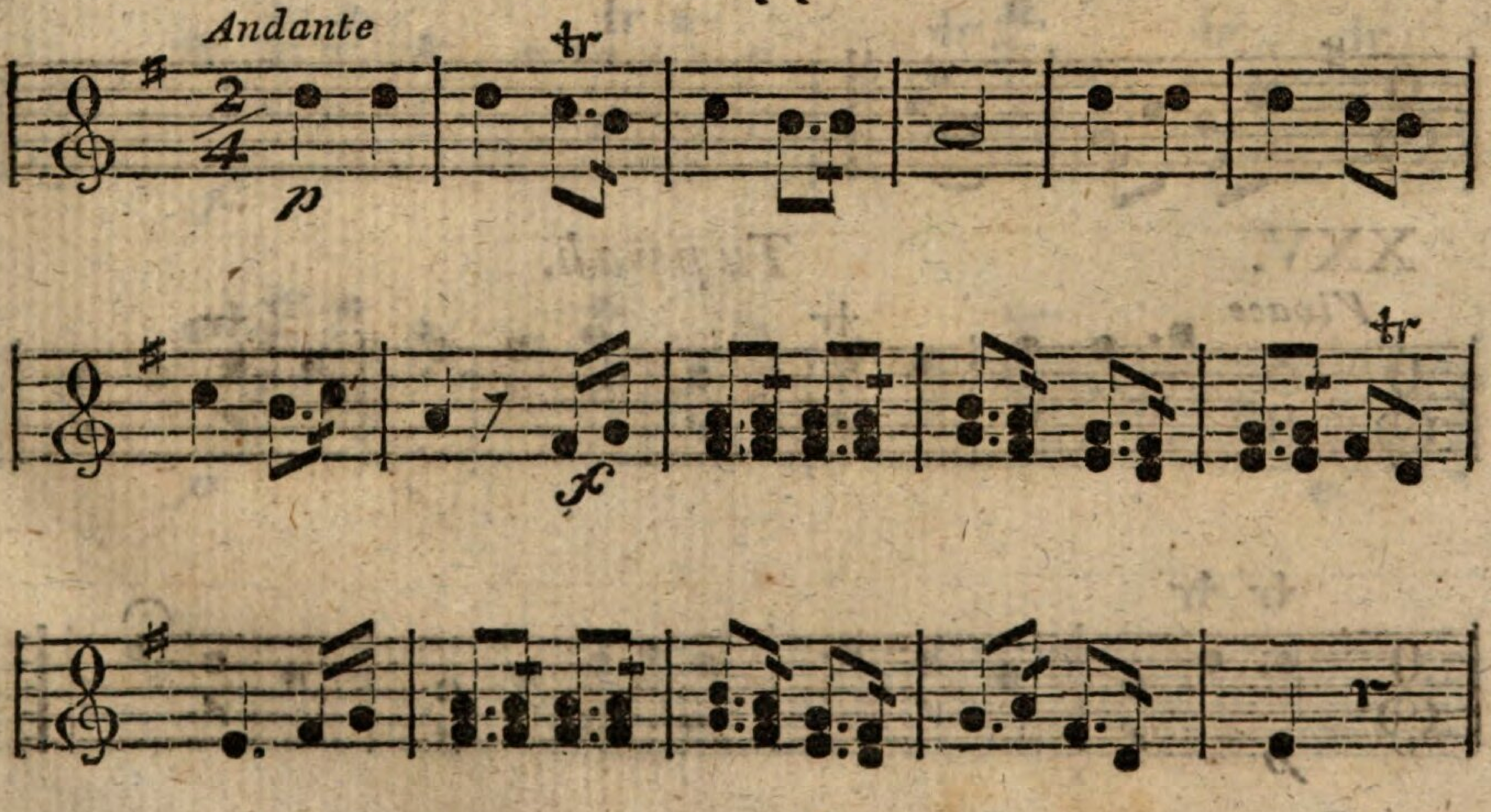


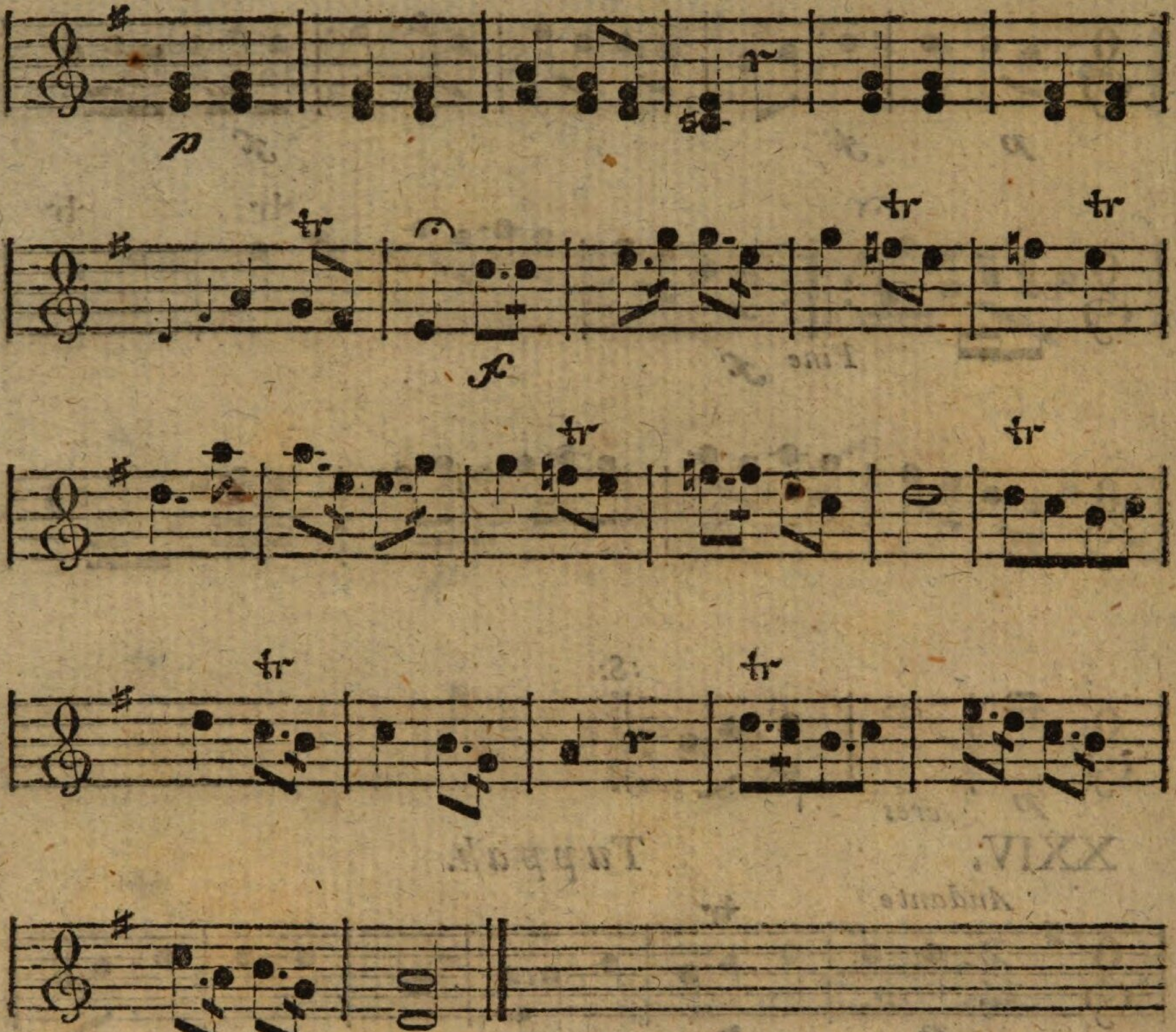
XXIII. *Rekhtah.*





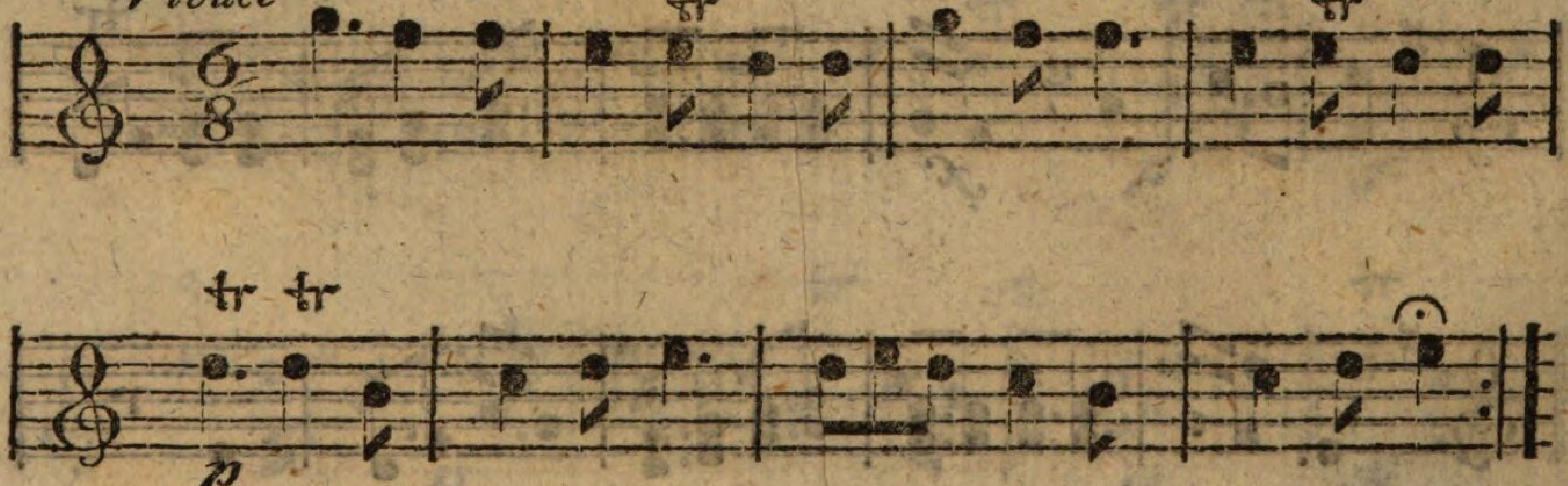
XXIV. *Tuppah.*

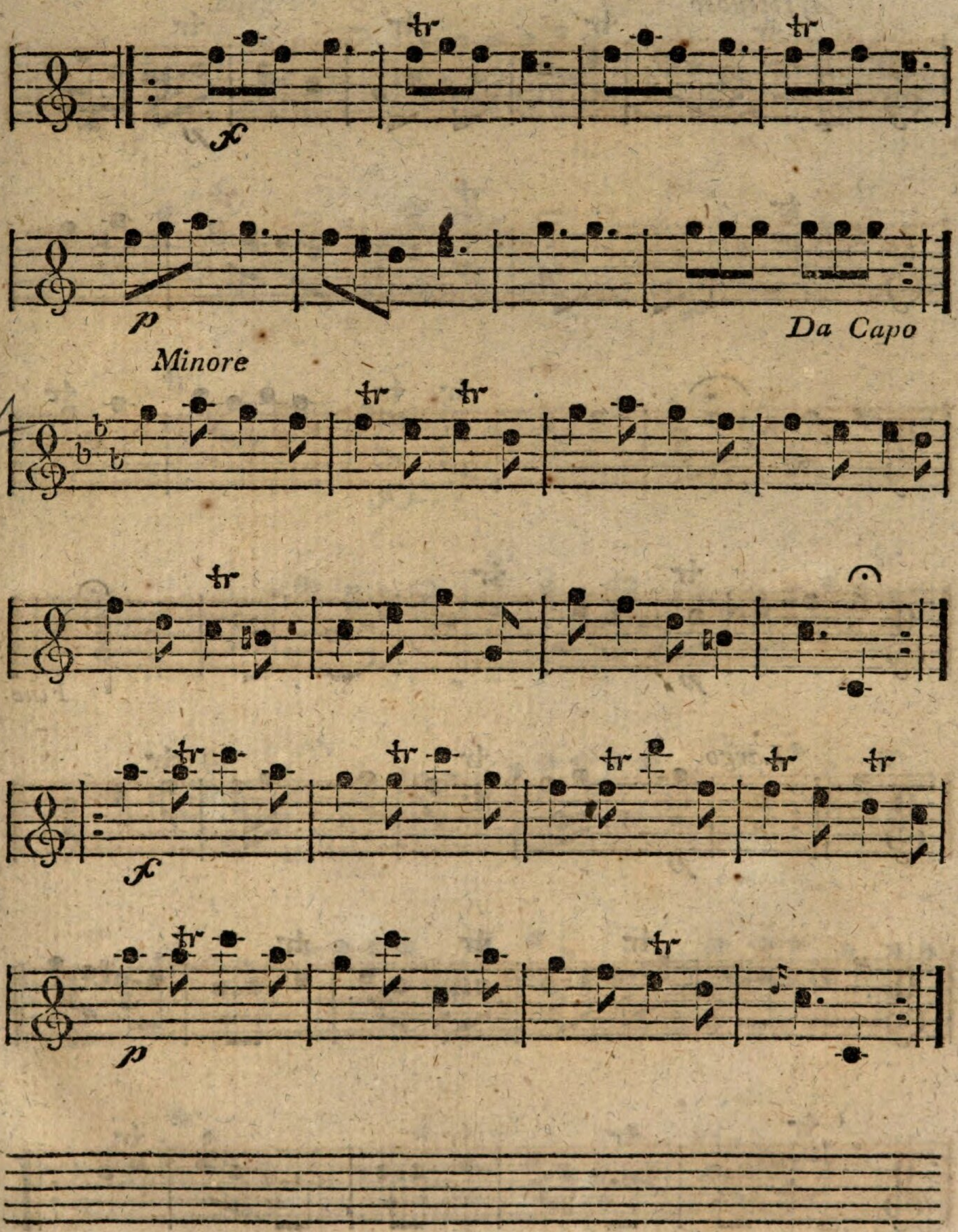




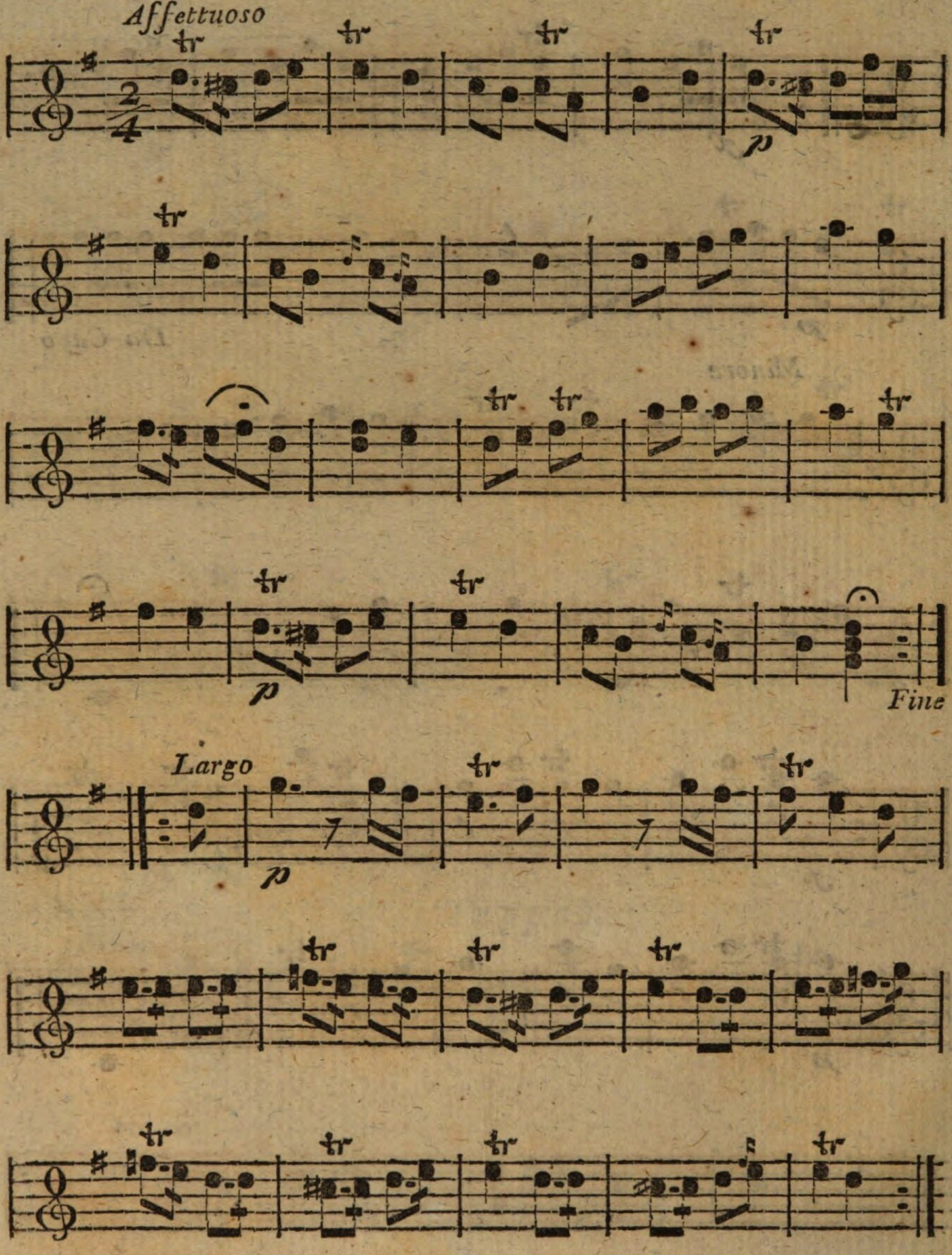
XXV. *Tuppah.*

Vivace

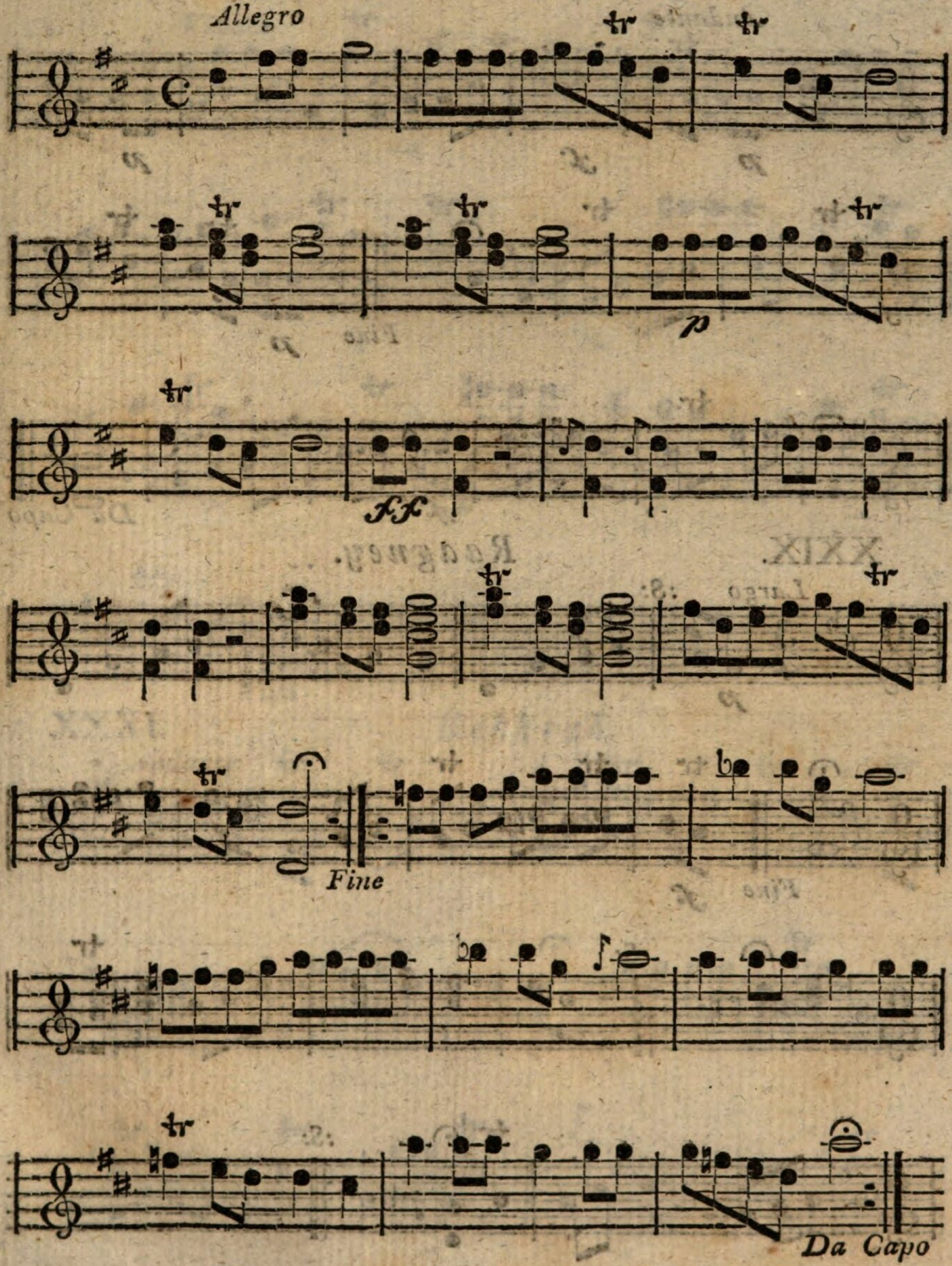



f
p
Da Capo
Minore
f
p

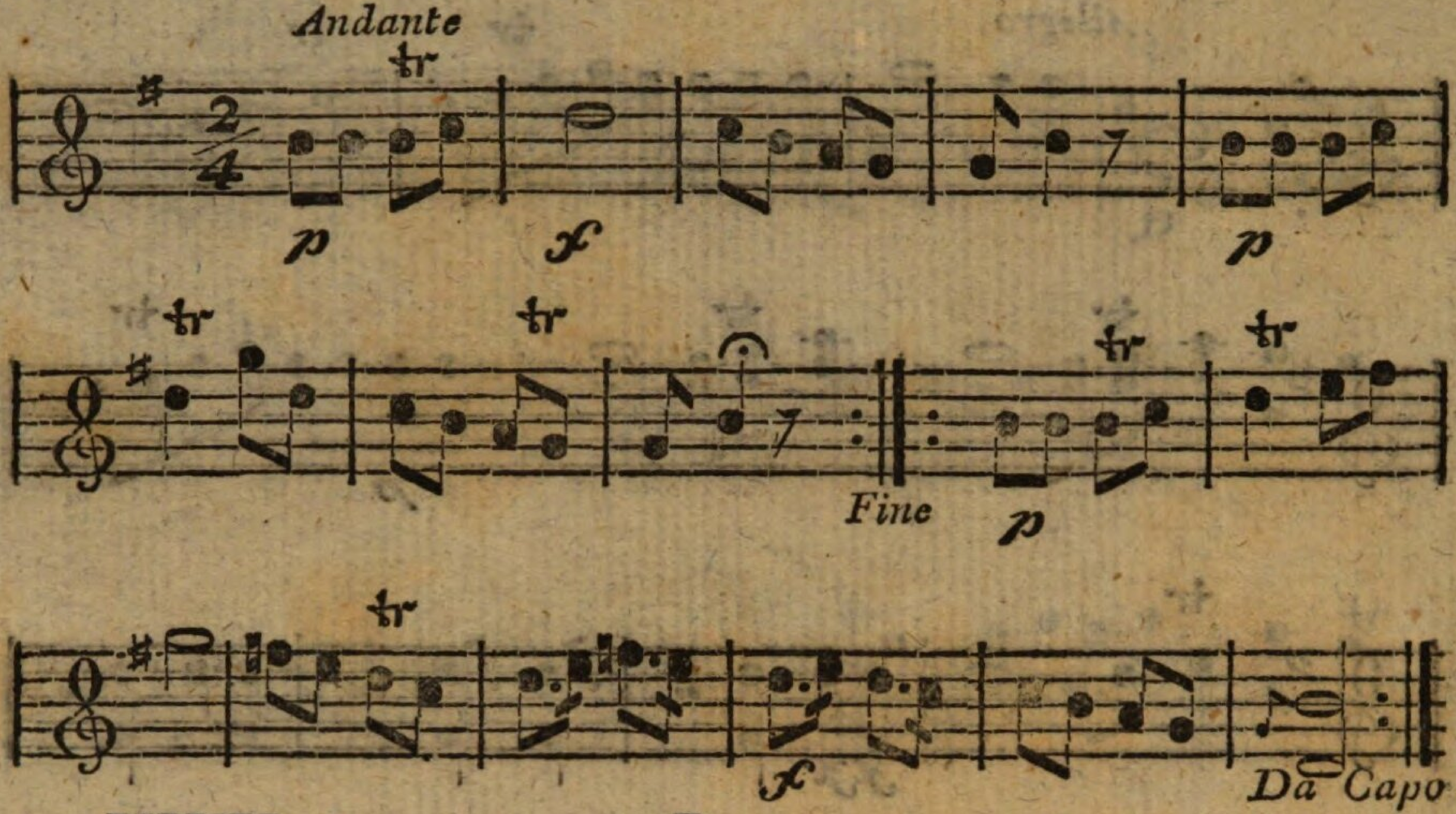
XXVI. *Tuppah.*



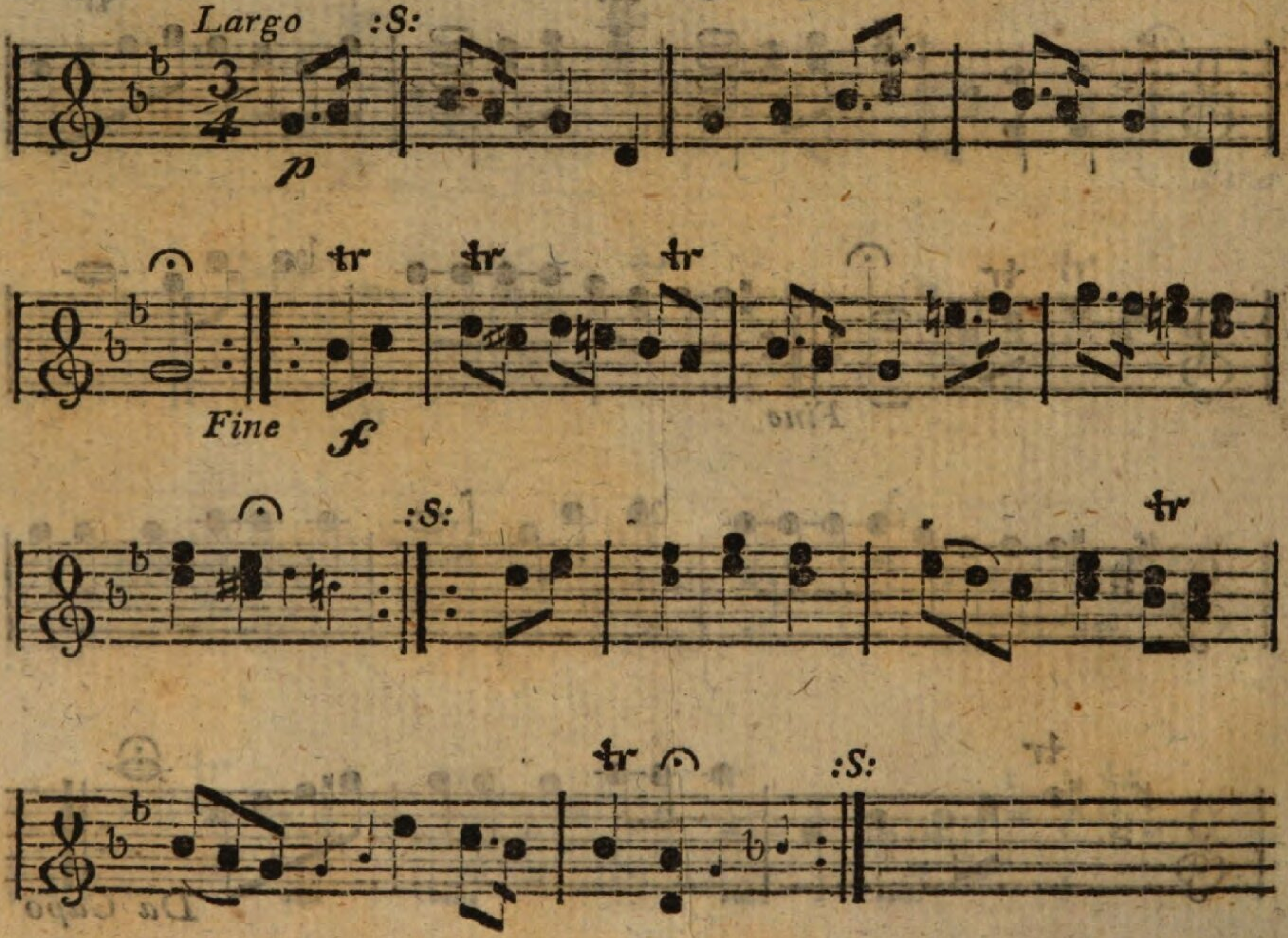
XXVII. Rekhtah.



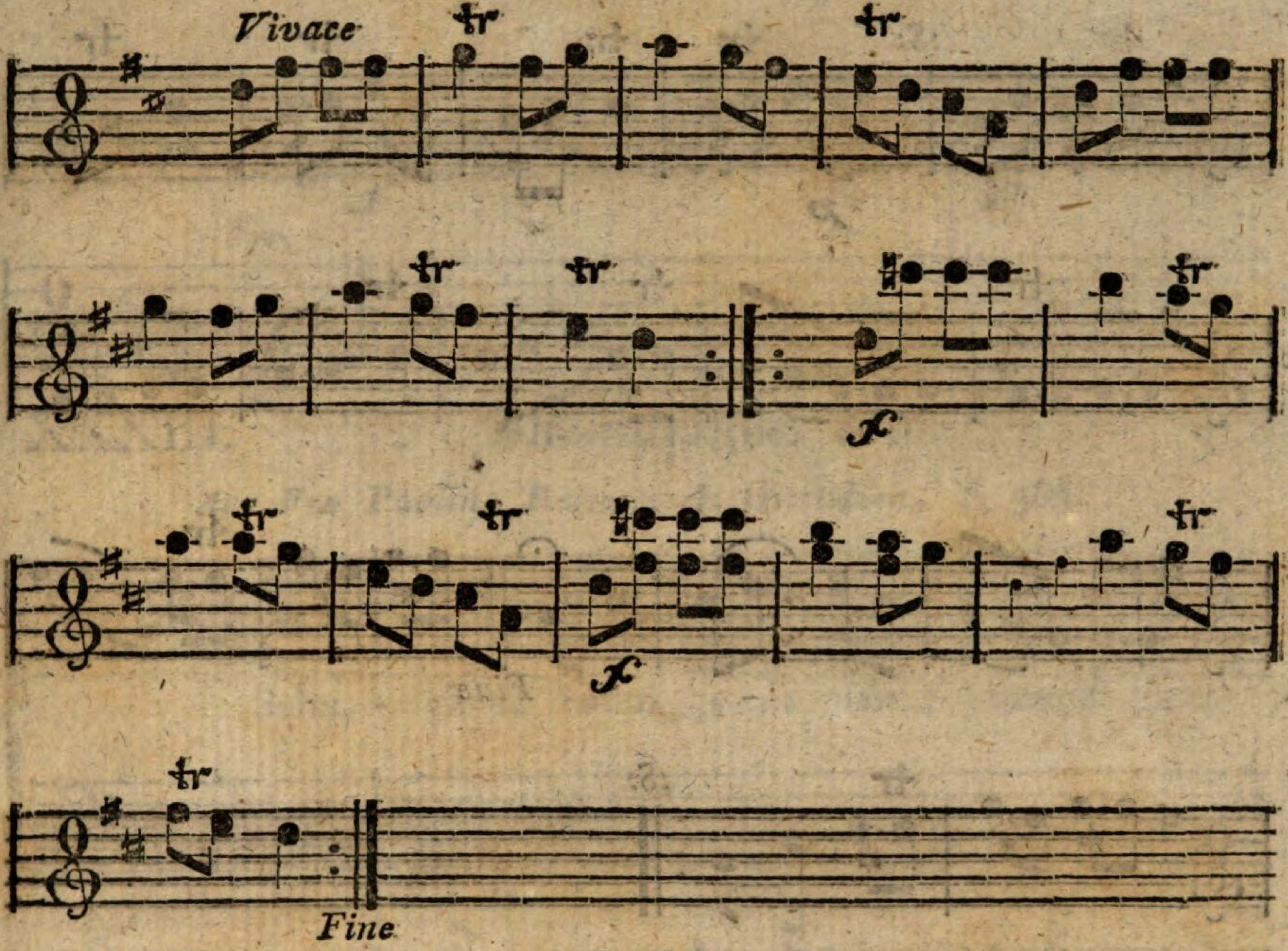
XXVIII. Tuppah.



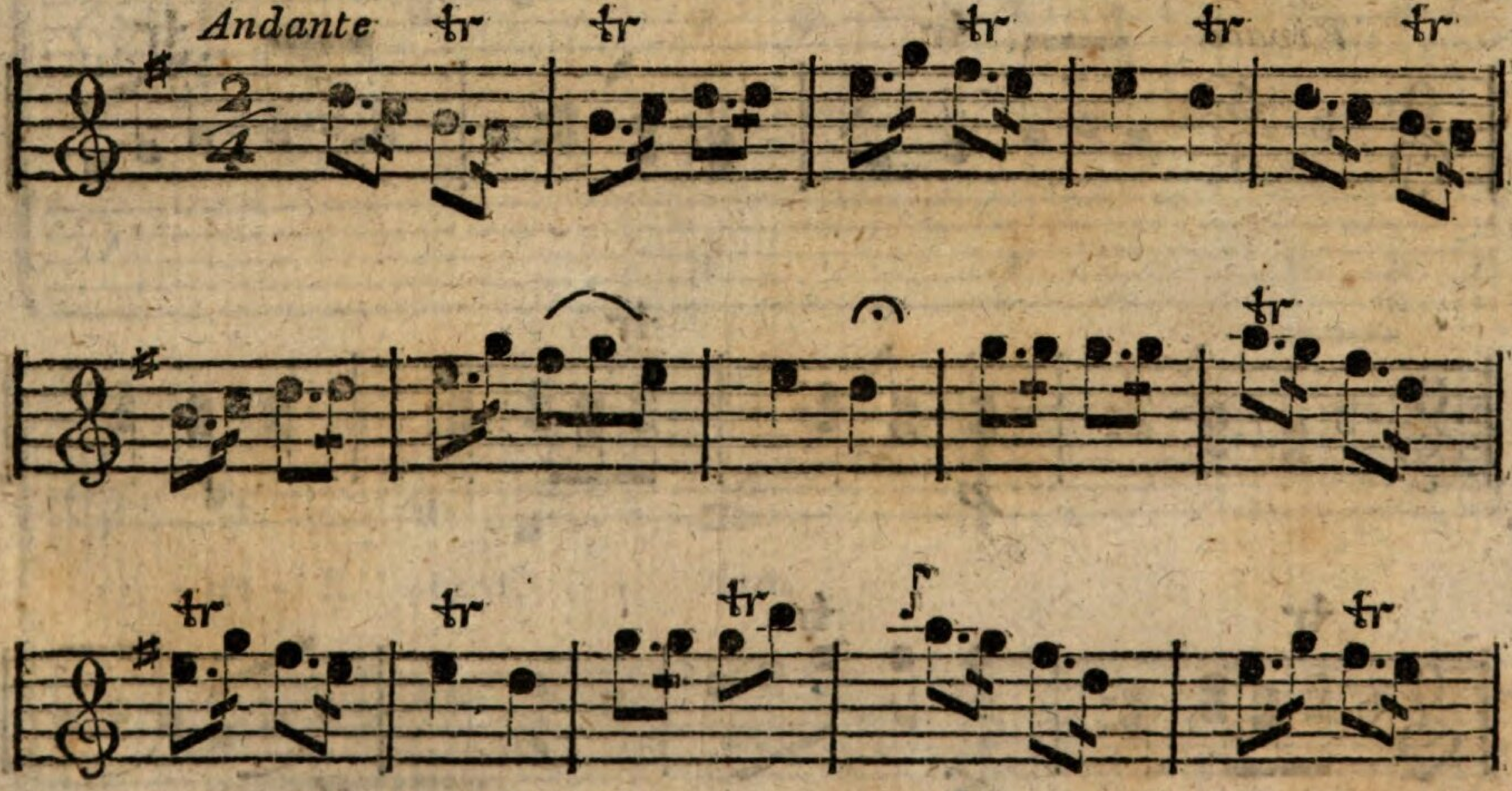
XXIX. Raagney.

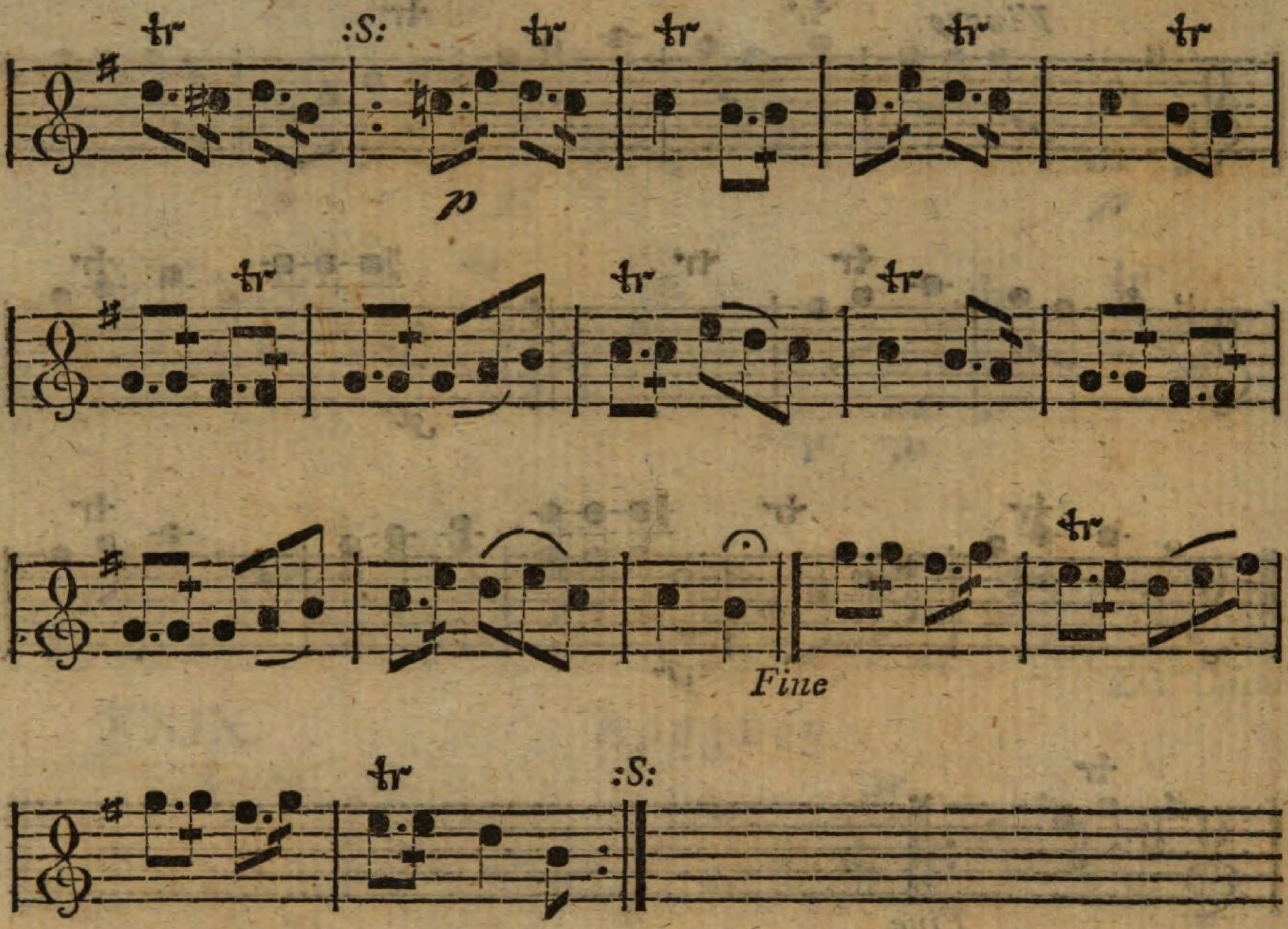


XXX. Rekhtah.



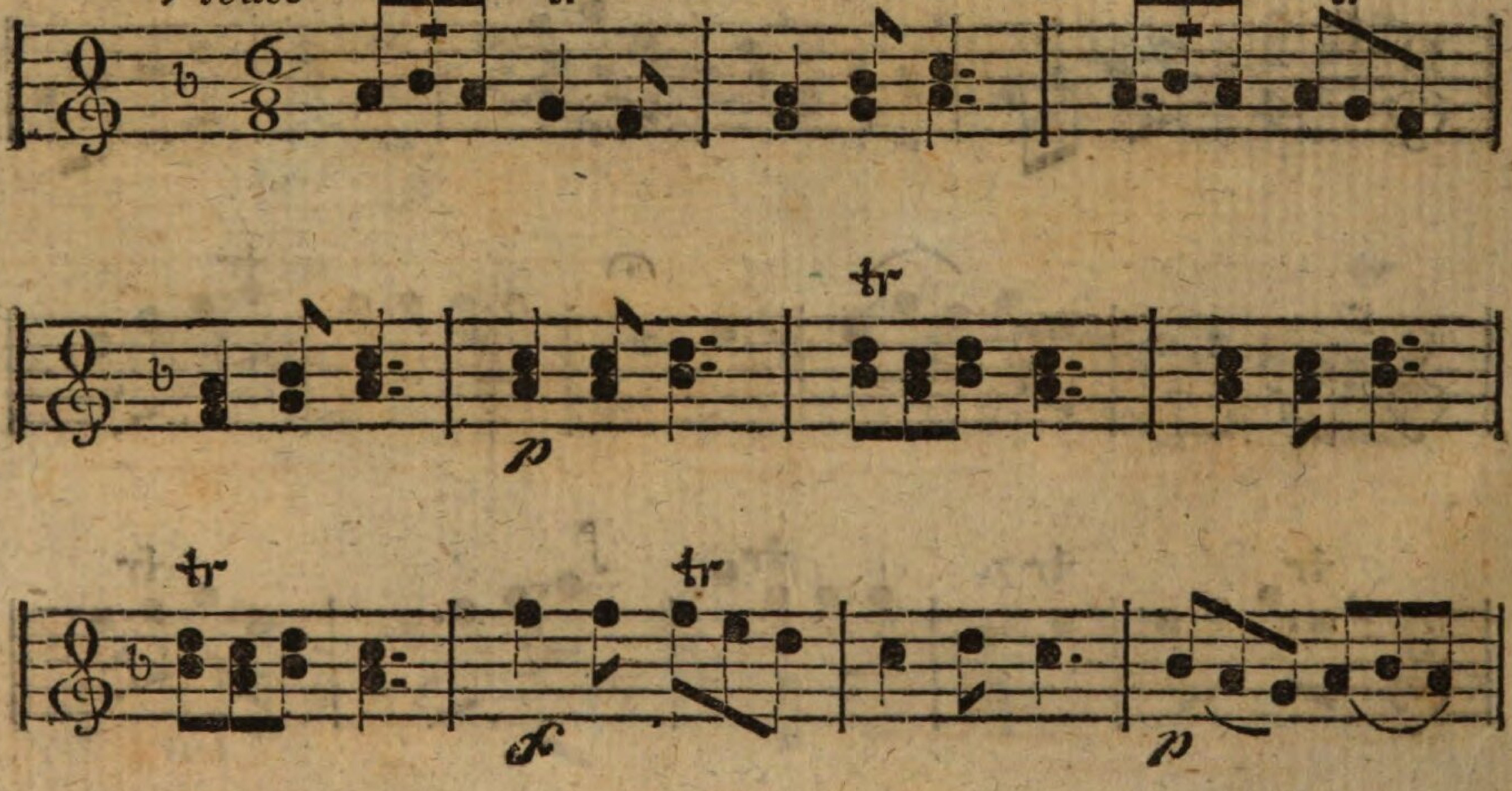
XXXI. Rekhtah.

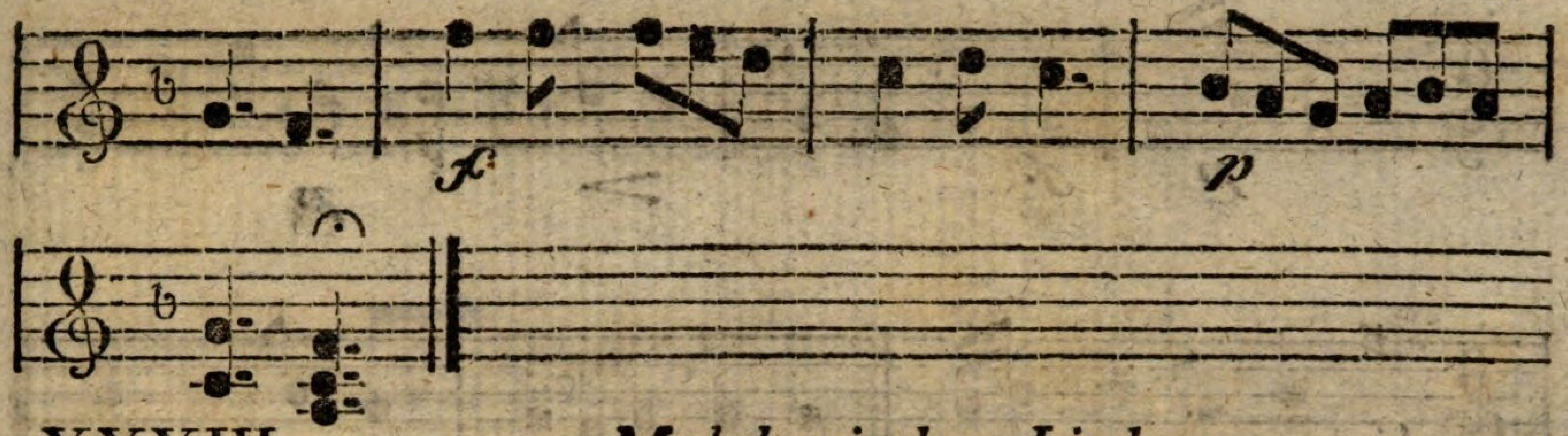




XXXII. *Rekhtah.*

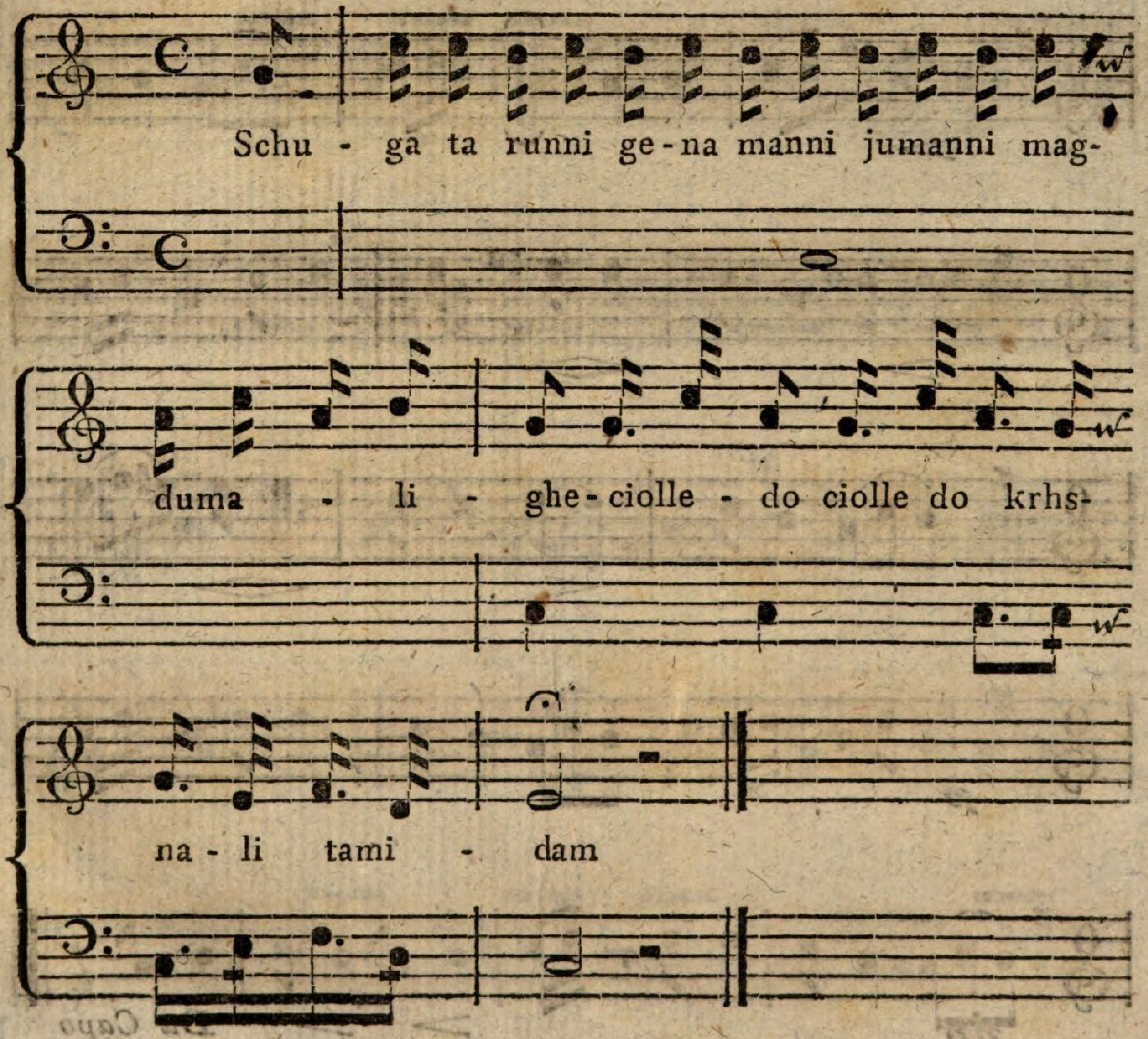
Vivace



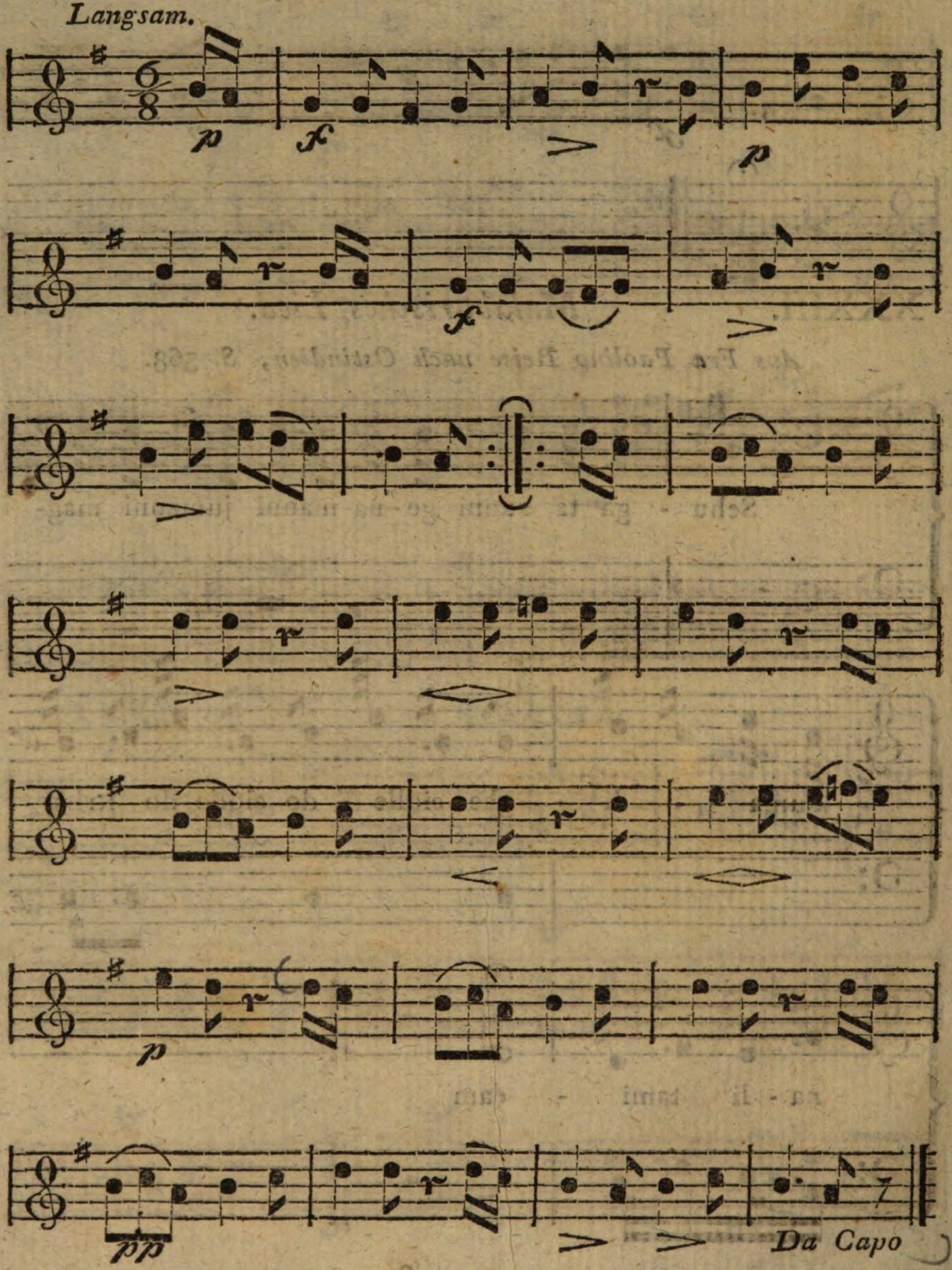


XXXIII. *Malabarisches Lied.*

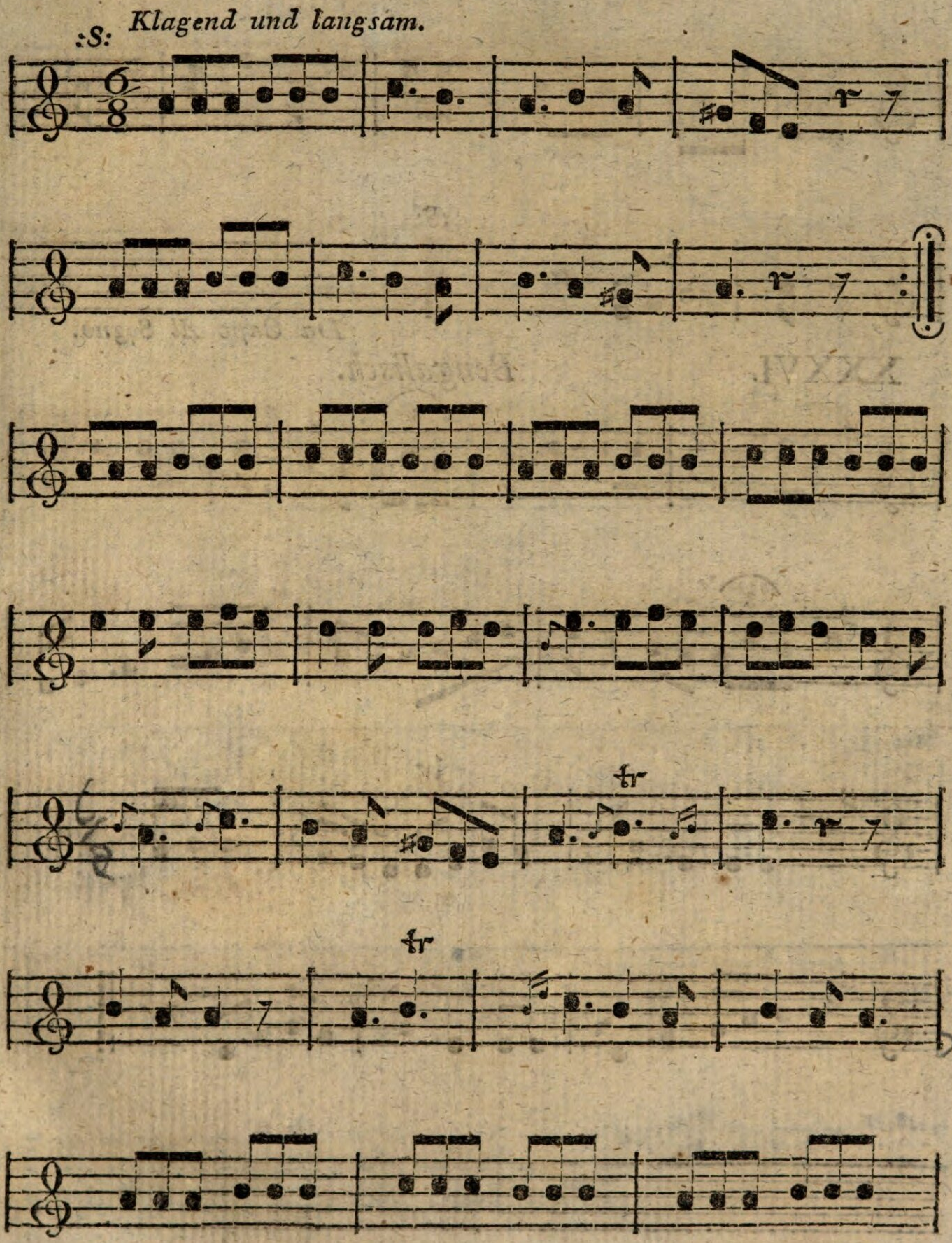
Aus Fra Paolino Reise nach Ostindien, S. 368.

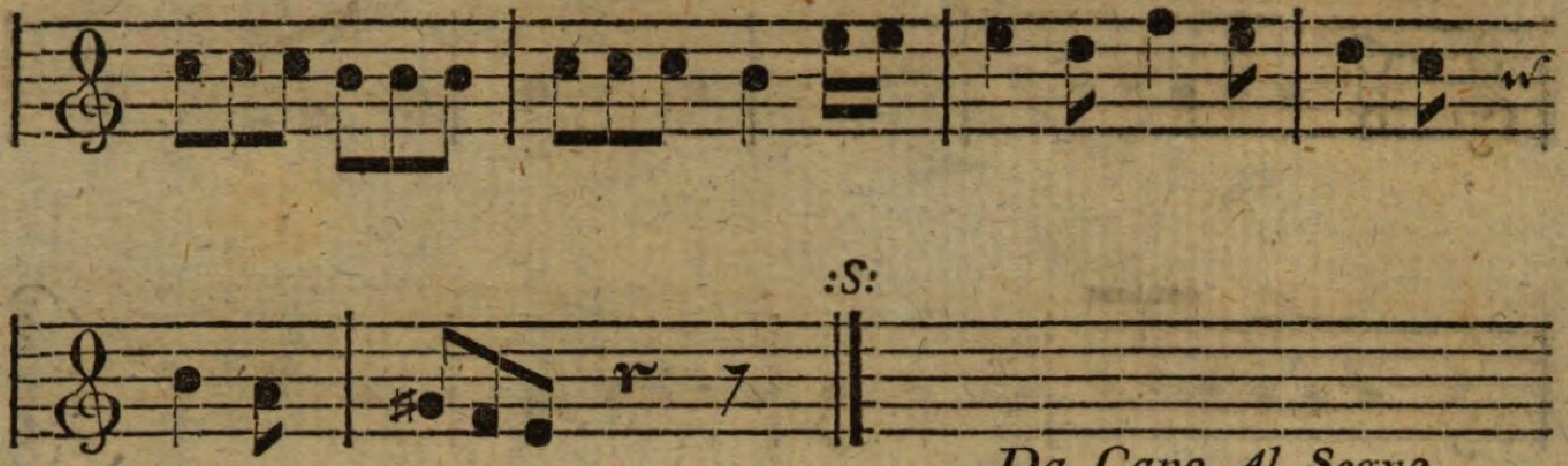


XXXIV. Hindostanisch.



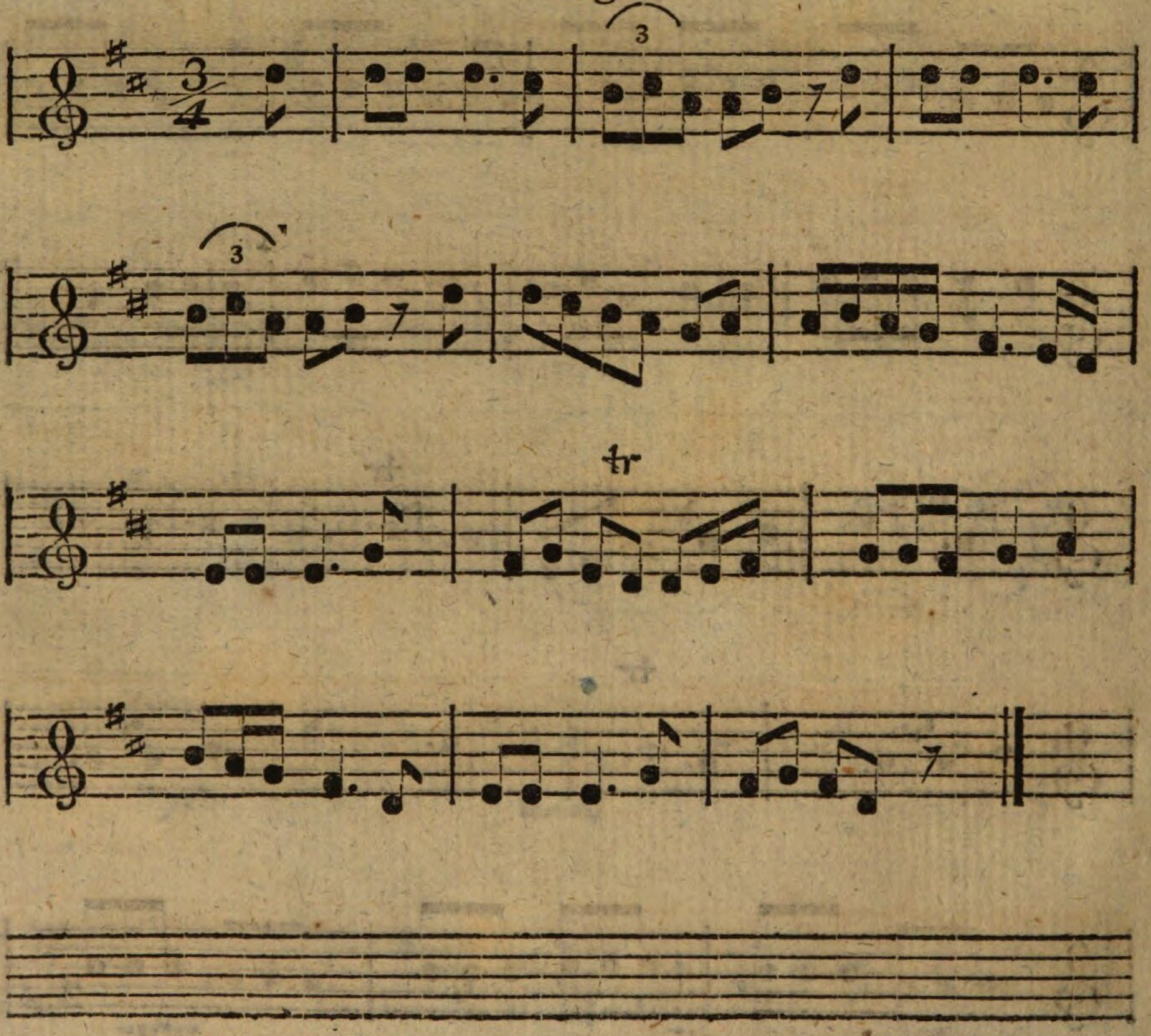
XXXV. Jungle Juppah.



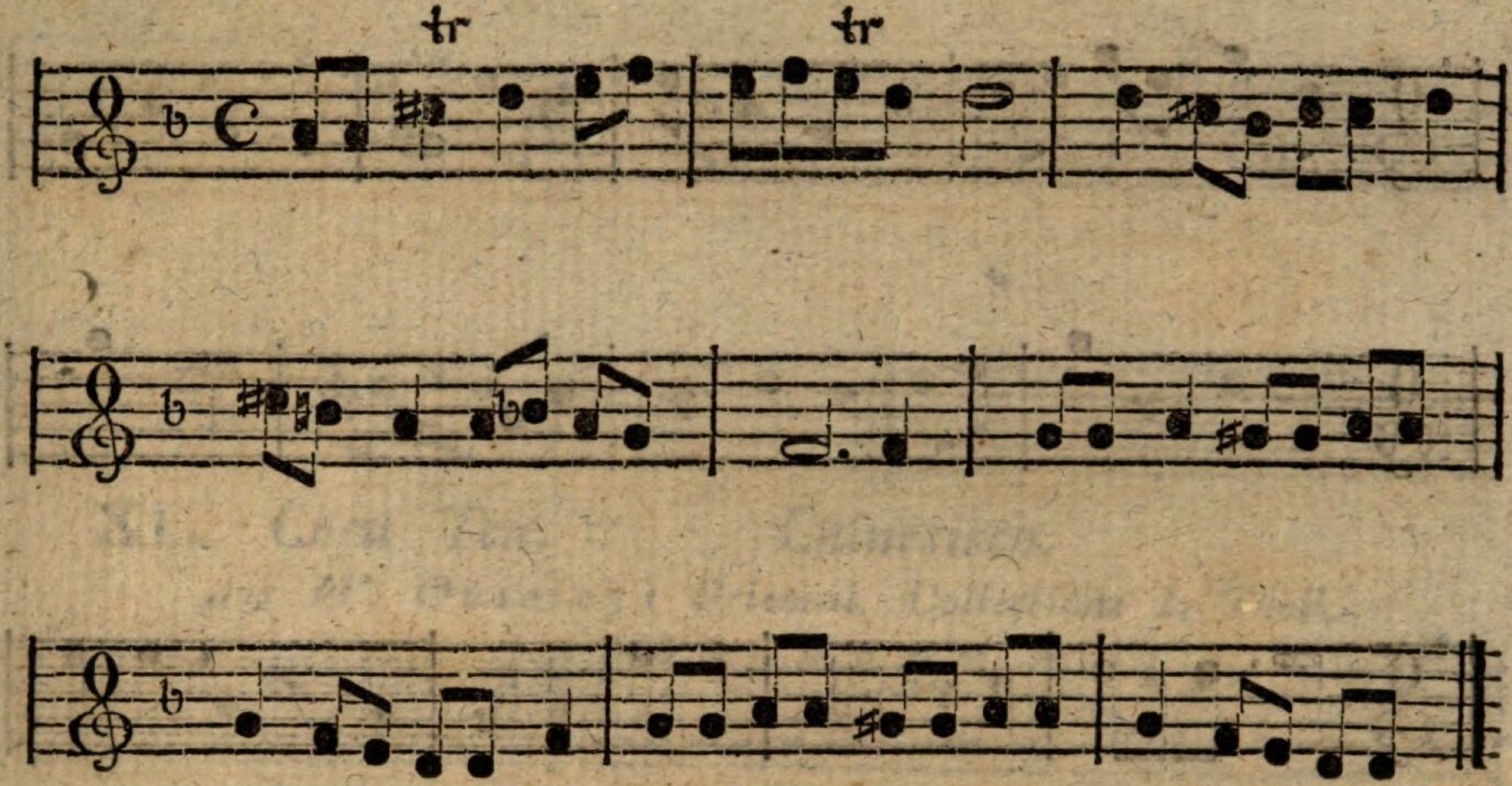


Da Capo Al Segno.

XXXVI. *Bengalisch.*



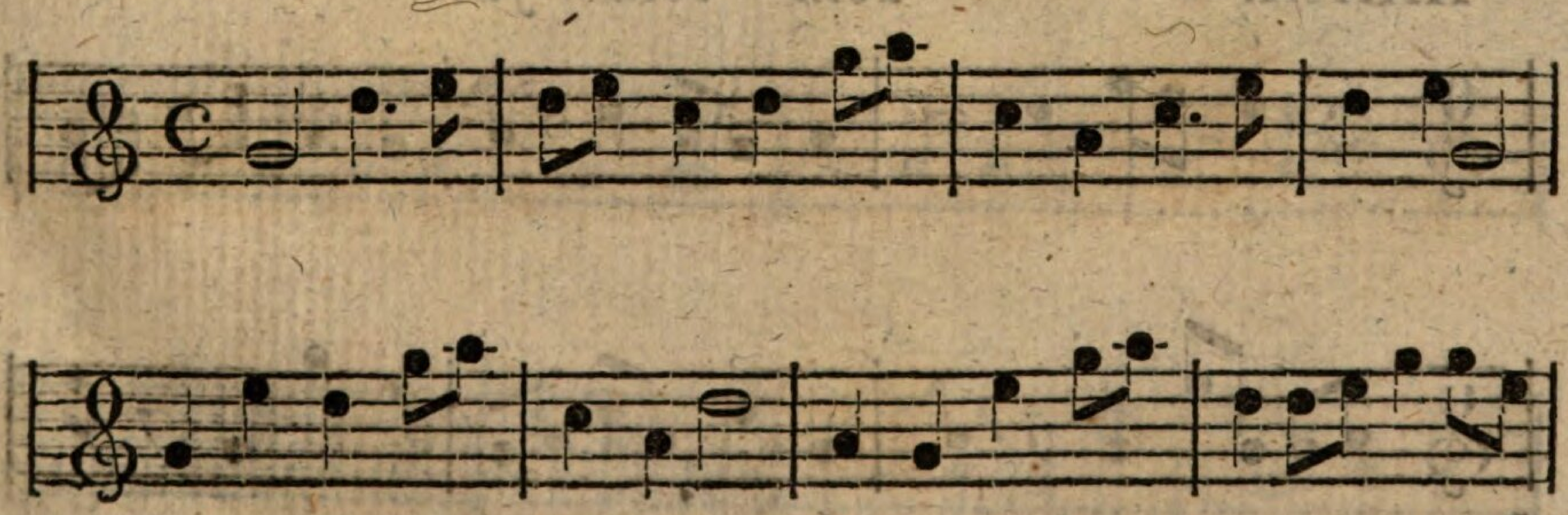
XXXVII. *Bengalisch.*

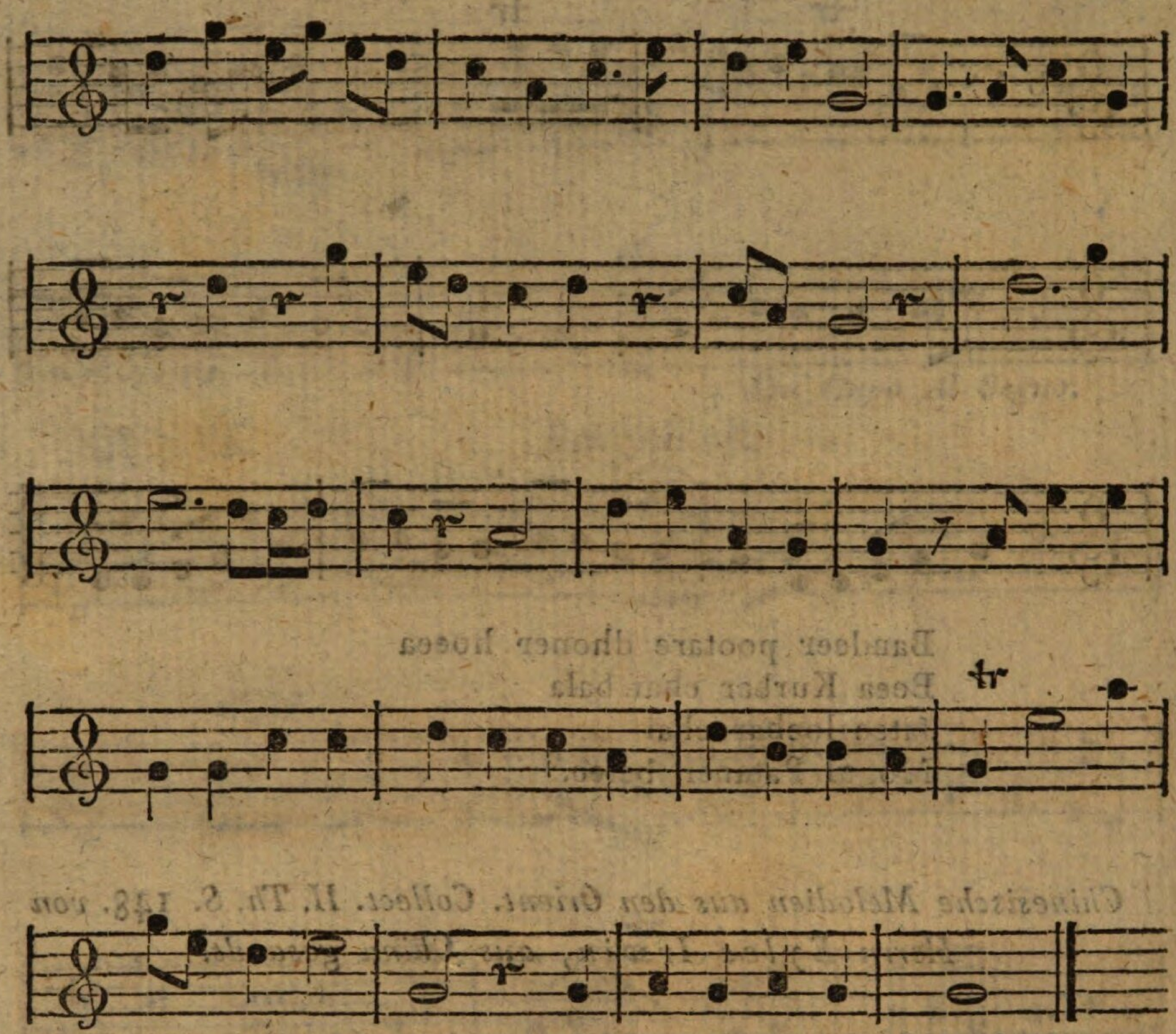


Bandeer pootare dhoner hoeea
Beea Kurbar chai bala
Jatee loebar chai
Mogul Pataner betee.

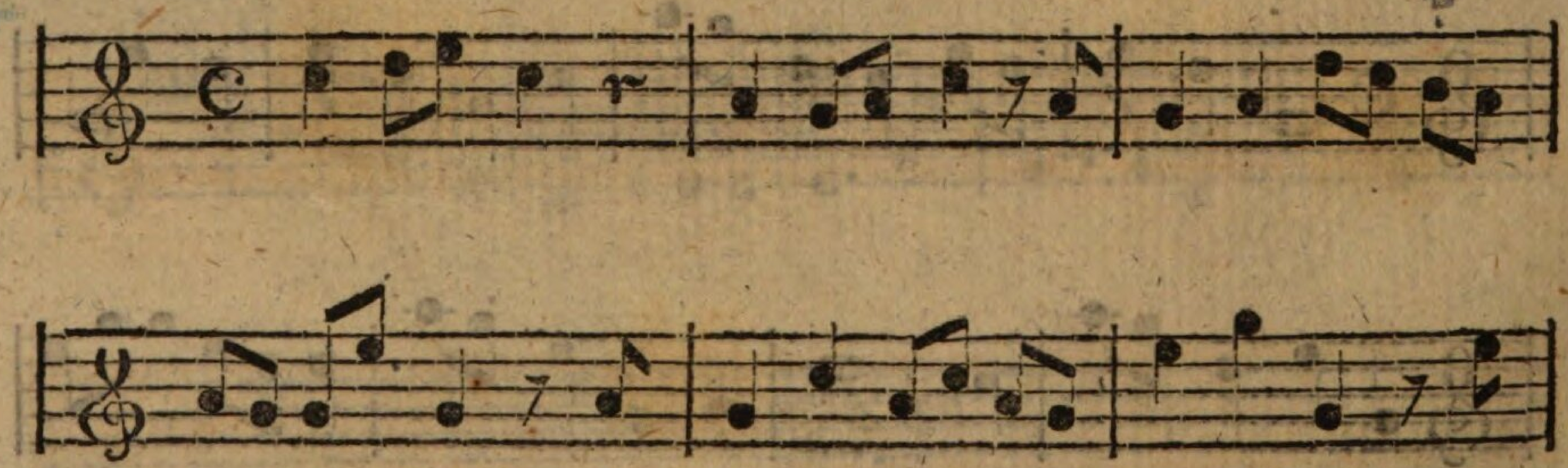
Chinesische Melodien aus den Orient. Collect. II. Th. S. 148. von Herrn Eyles Irwin, aus China gesandt.

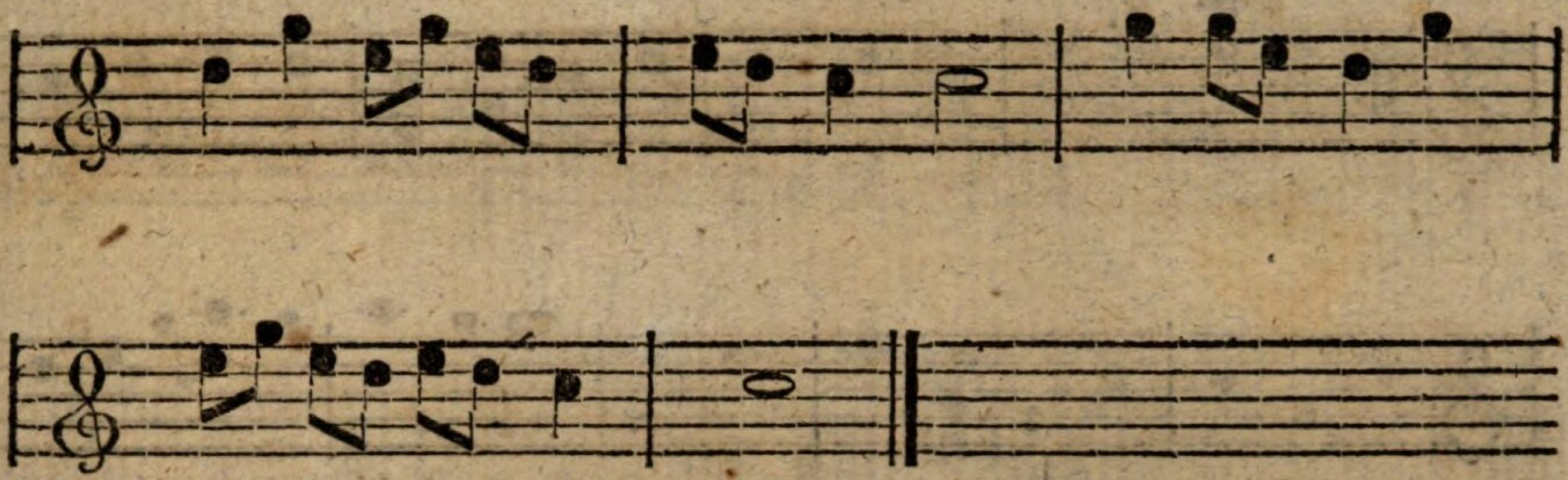
XXXVIII. *Tsi - tschong.*





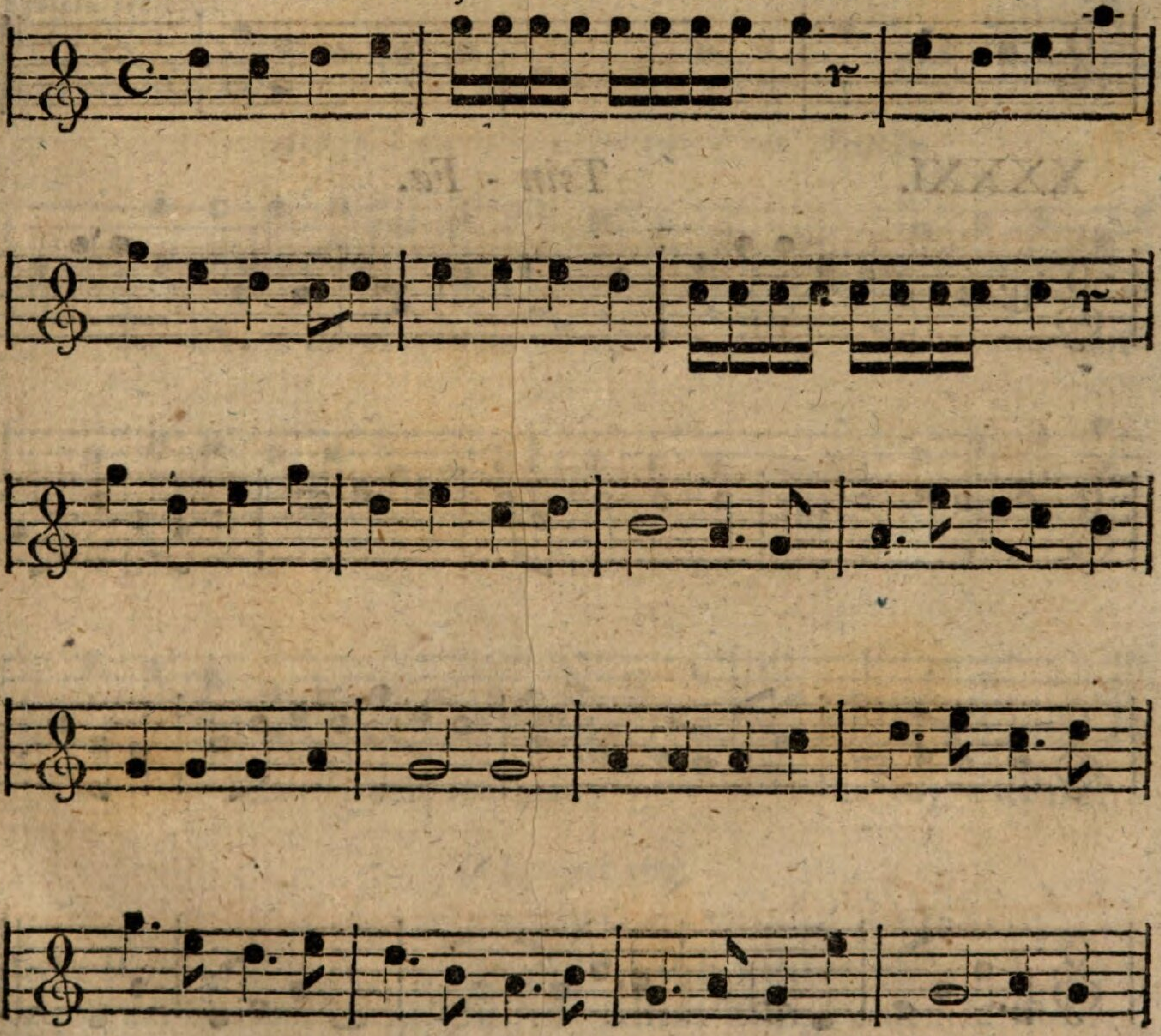
XXXIX. *Tsin - tsin - fa.*

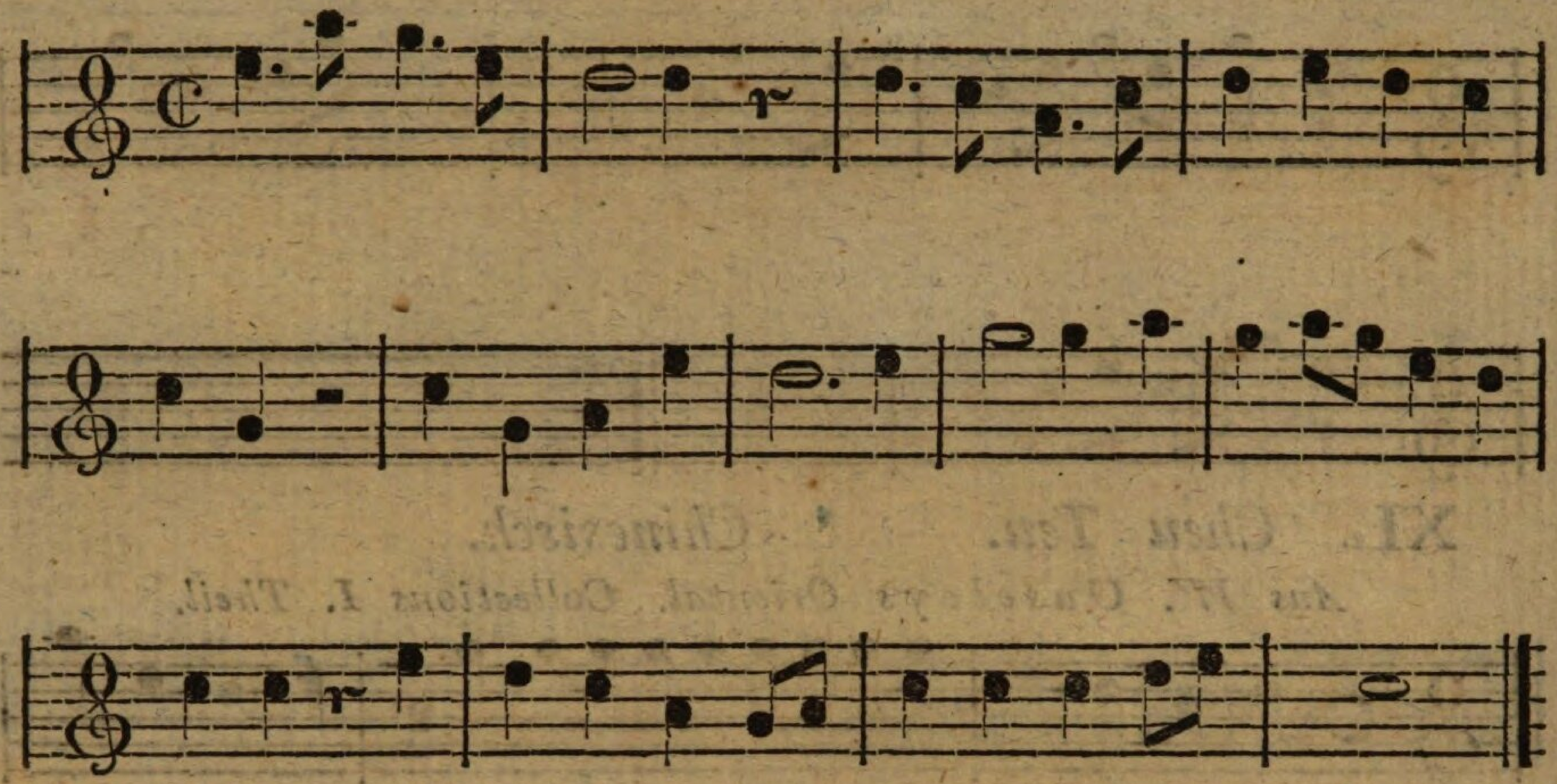




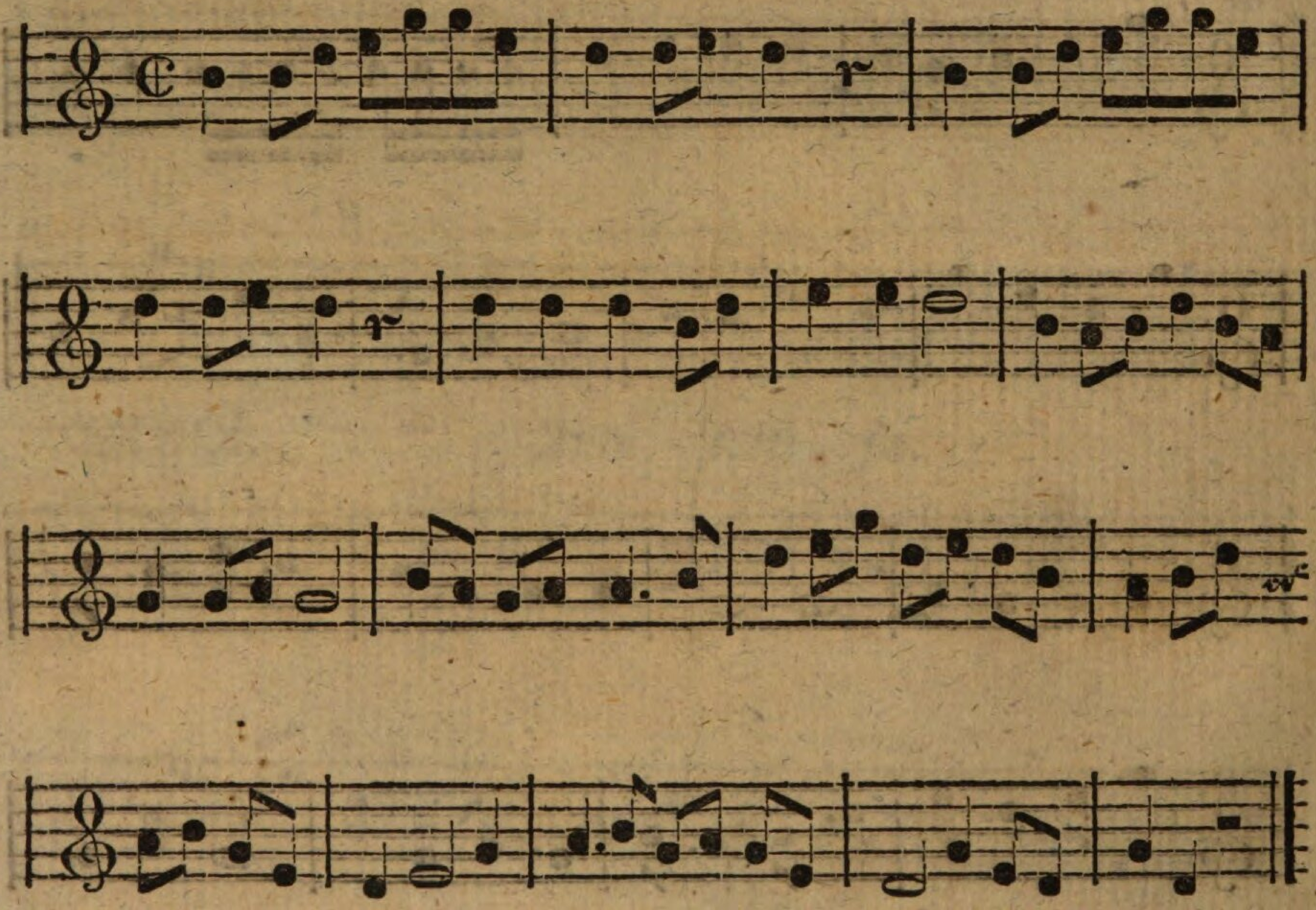
XL. *Cheu Teu.* *Chinesisch.*

Aus W. Ouseleys Oriental. Collections I. Theil.



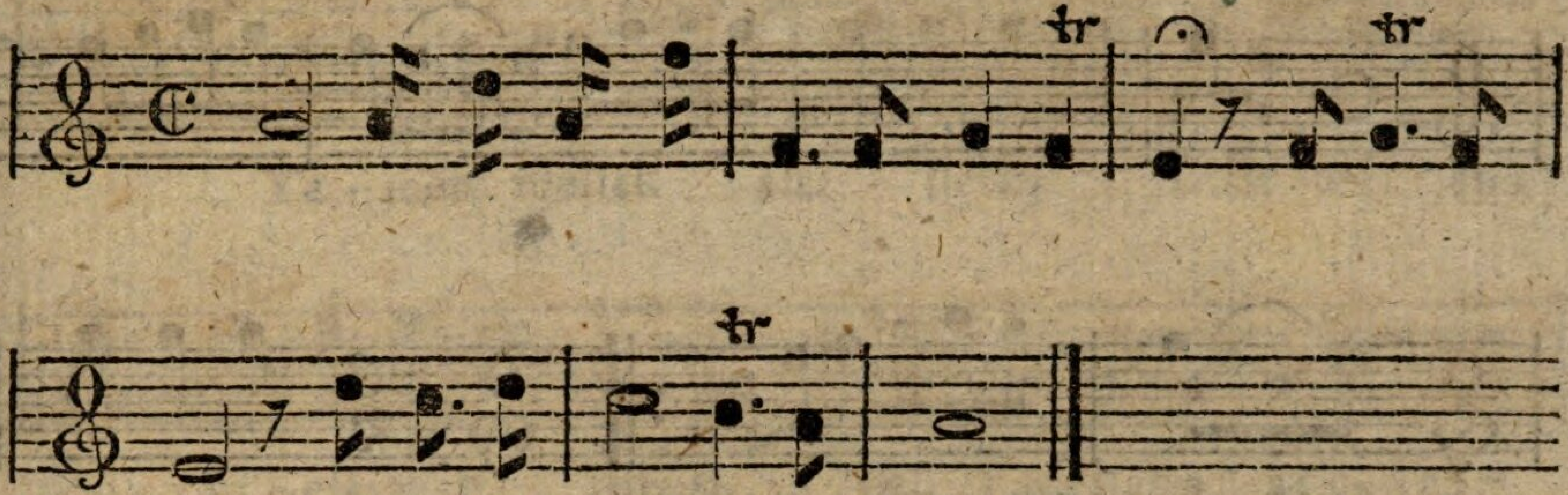


XXXXI. *Tsin - Fa.*



Diese Chines. Melodien erhielt der Verf. der orient. Collections von Eyles Irwin Sqr., welcher Lord Macarthney in seiner Gesandtschaft nach Peking begleitete.

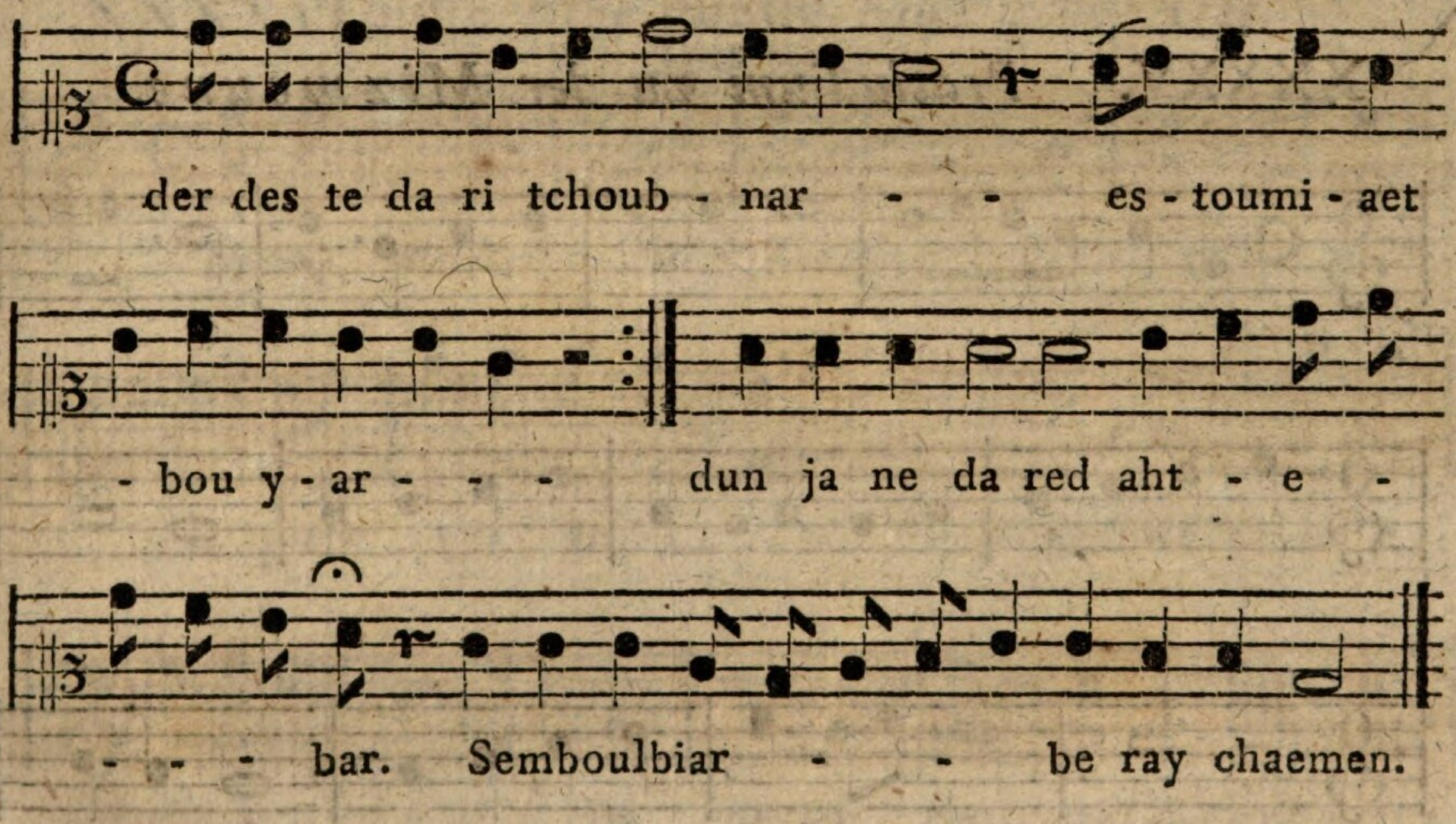
XXXXII. *Persisches Lied zur Beilage I.*



Nach der Buchstaben - Notirung des Sqr. W. Ouseley auf unser Noten-System reducirt.

XXXXIII. *Persisches Lied.*

Aus Chardin's Reisen Vten Bande.

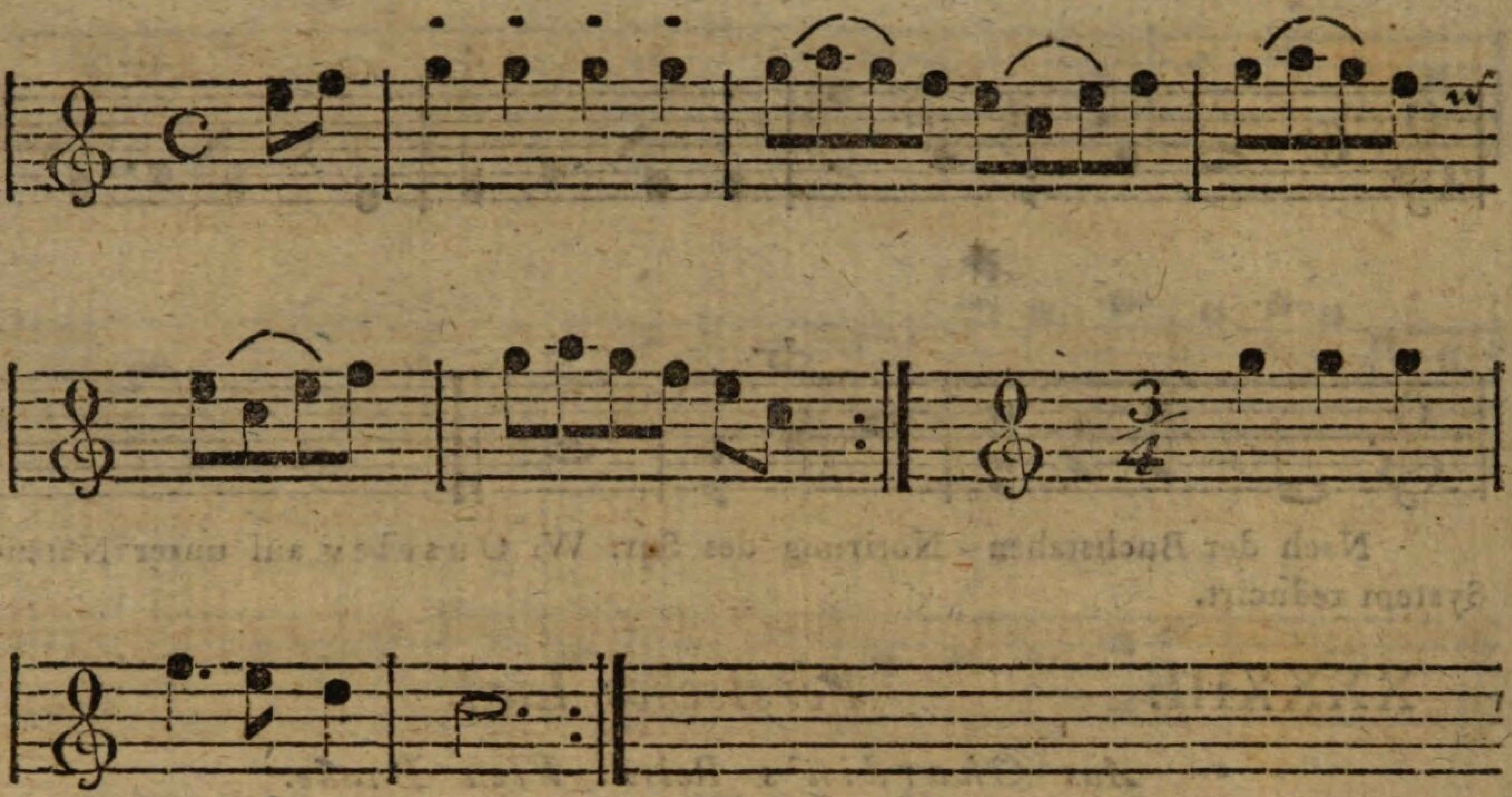


Uebersetzung.

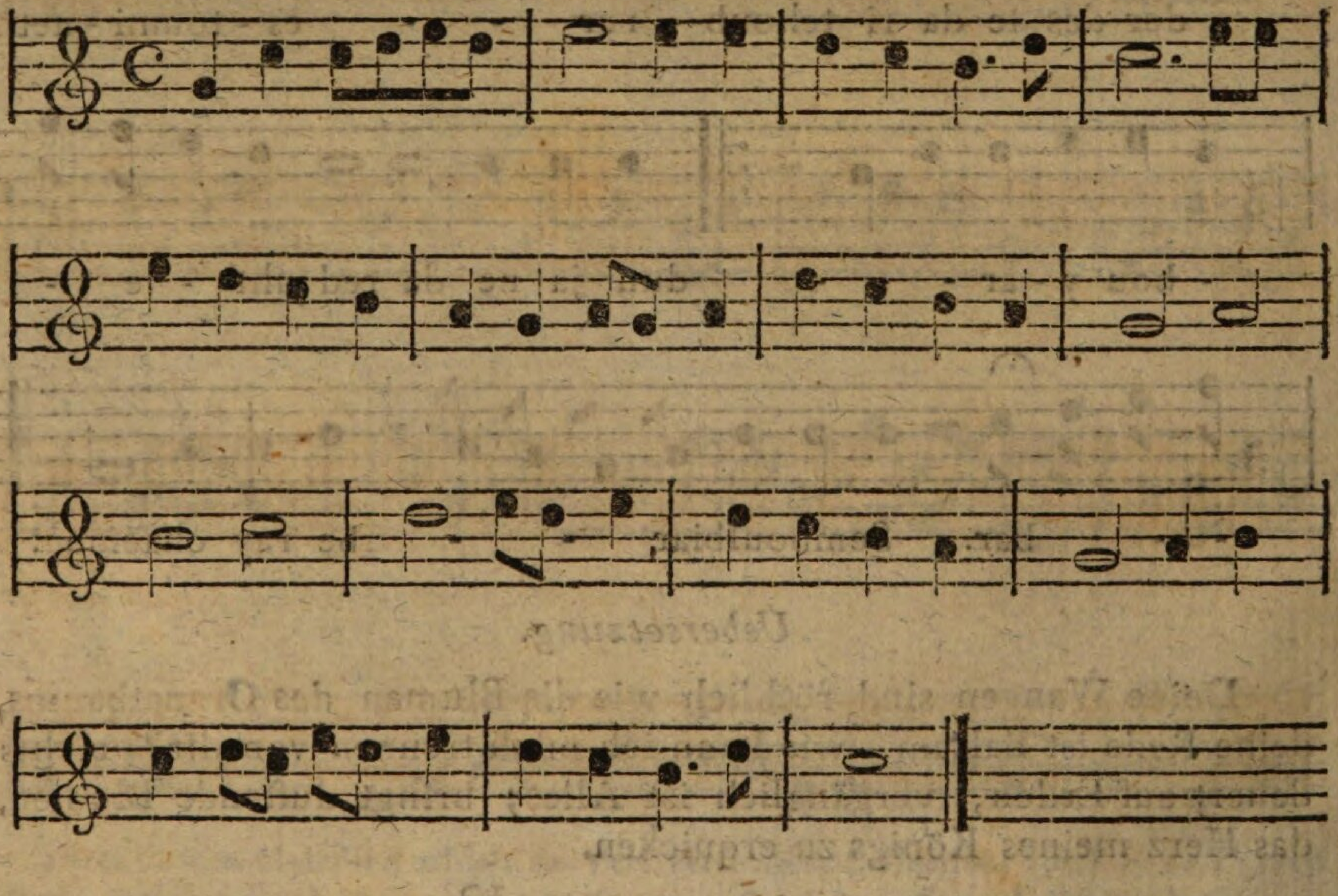
Deine Wangen sind röthlich wie die Blumen des Granatbaums, deine Rede ist Balsam, wie kann ich mich trennen von dir? nichts dauert auf Erden, vergänglich ist Alles; bringt duftende Blumen, das Herz meines Königs zu erquicken.

 XXXXIV. *Beduinen - Aria.*

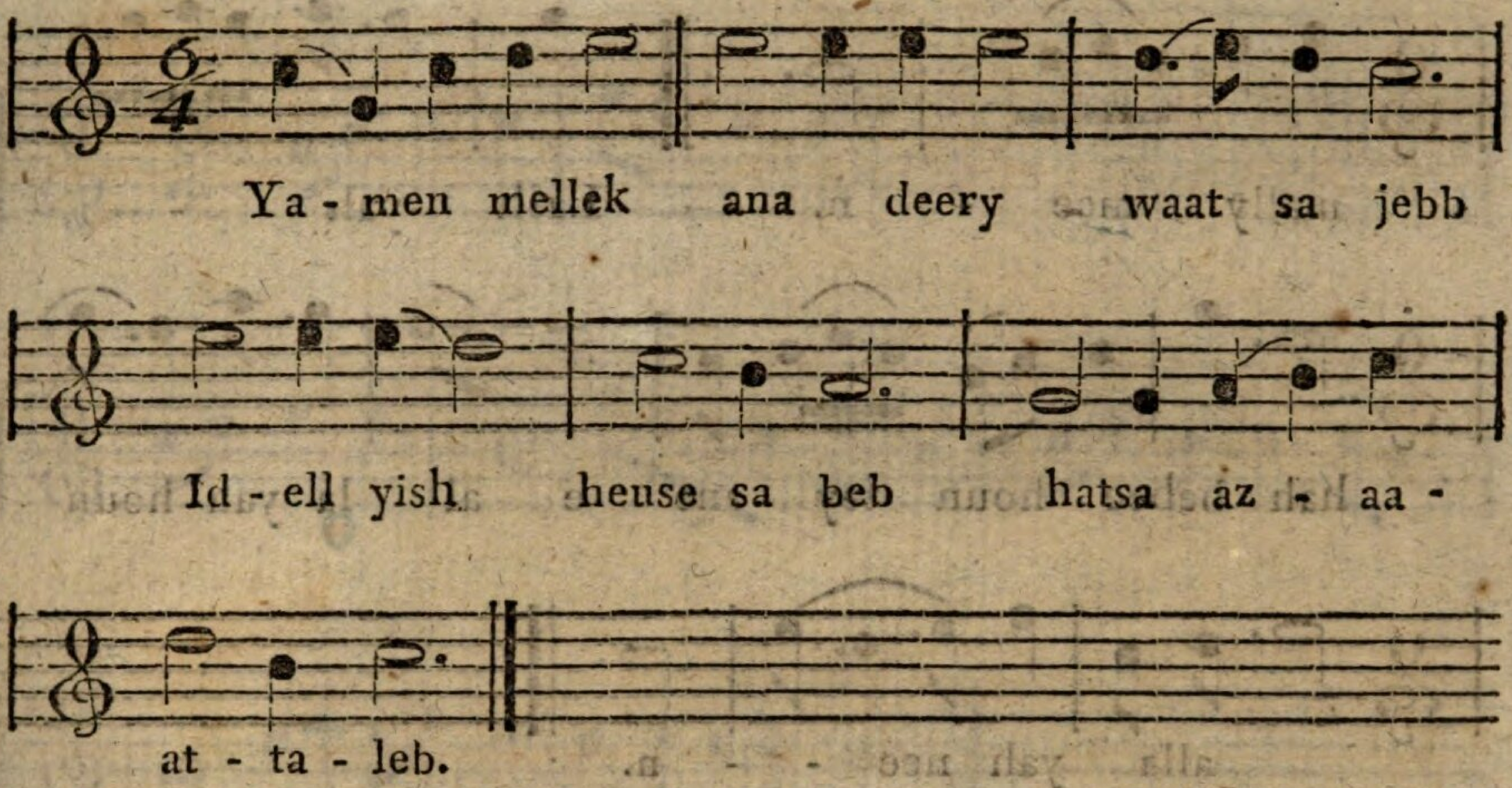
Aus Shaws Reisen in der Levante. S. 180.



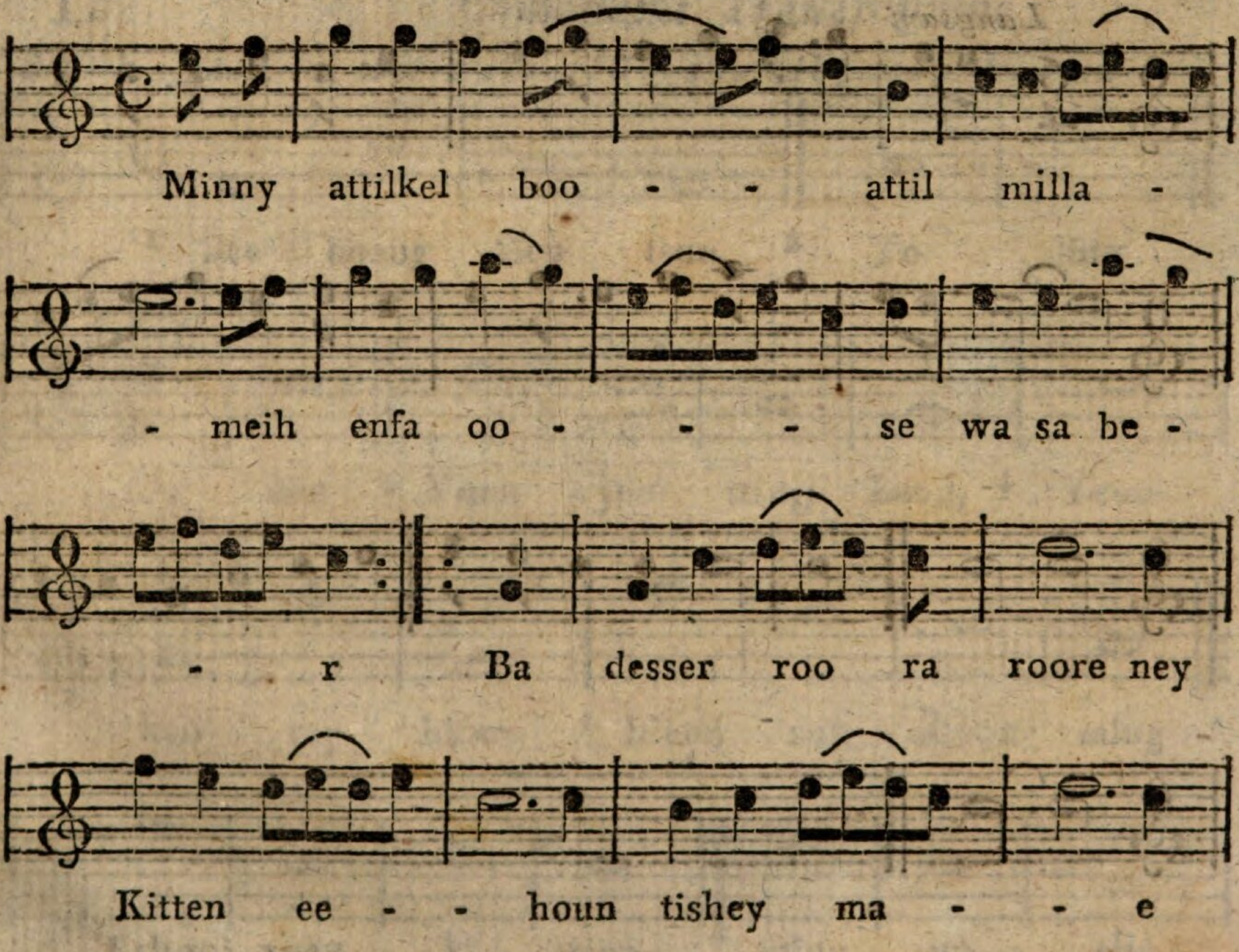
XXXXV. *Praeludium zu der Mizmoune.*

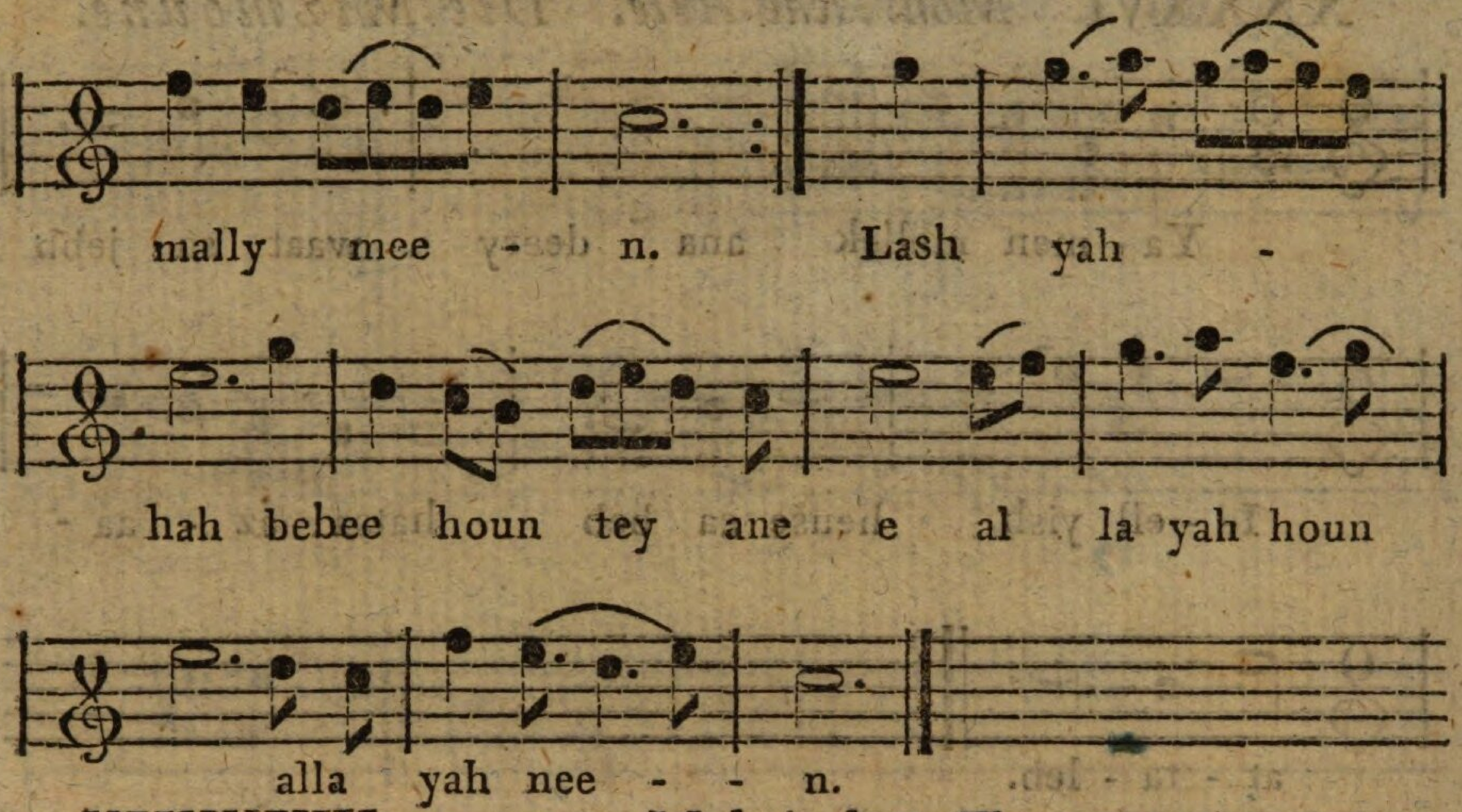


XXXXVI. *Mohrische Arie. Die Mizmoune.*

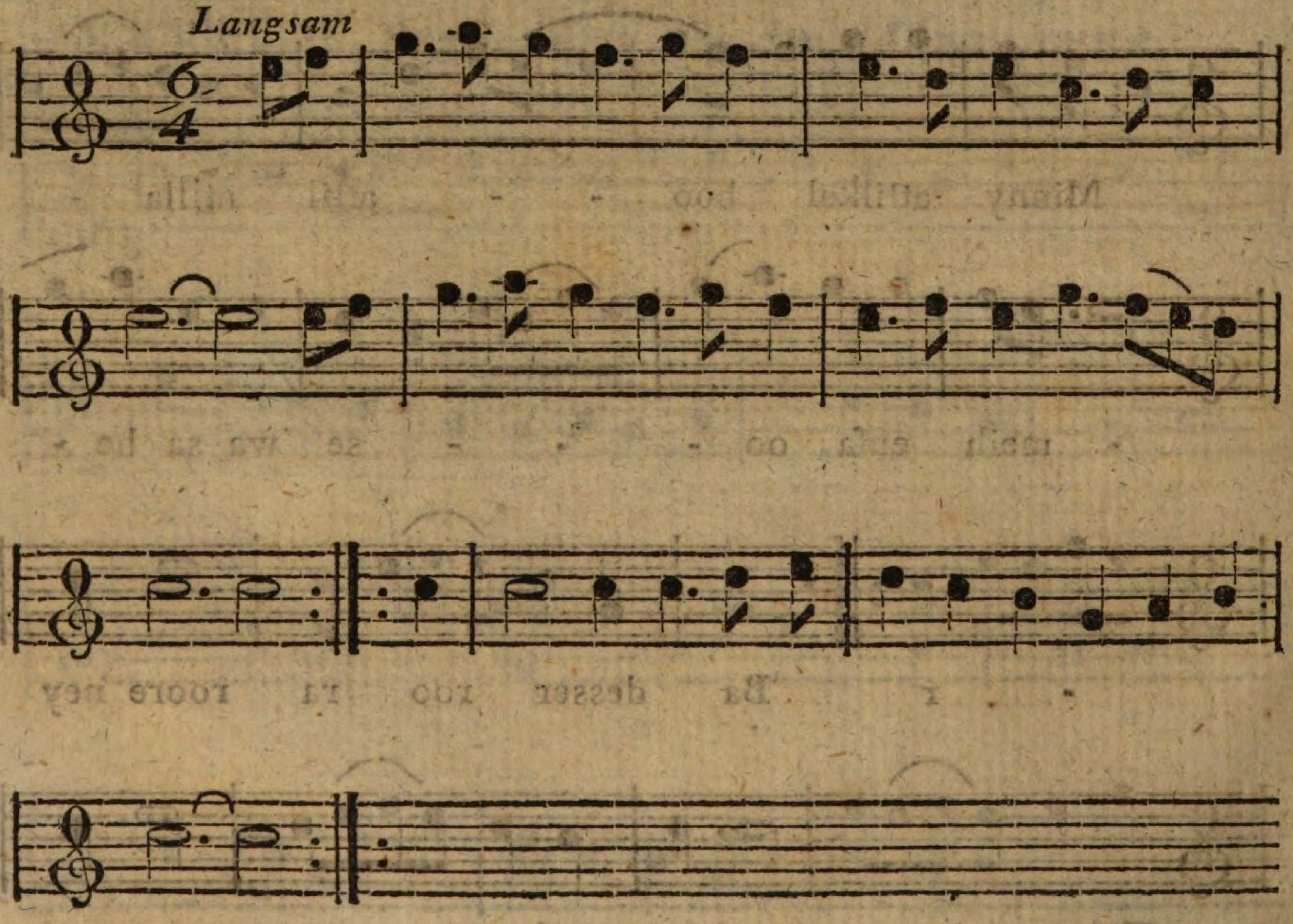


XXXXVI. *Eine andere Mohrische Arie.*





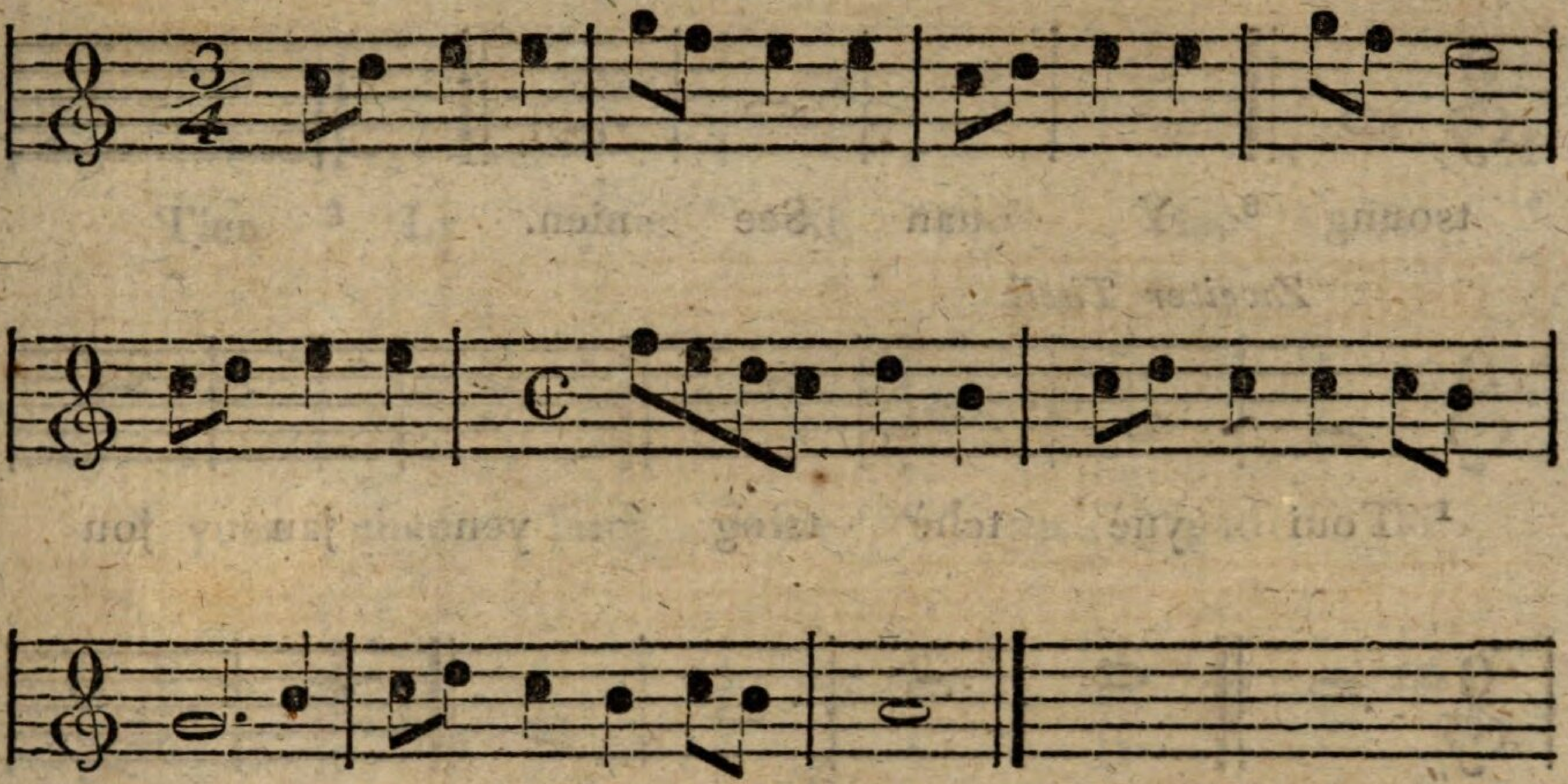
XXXXVIII. *Mohrischer Tanz.*



Oberon

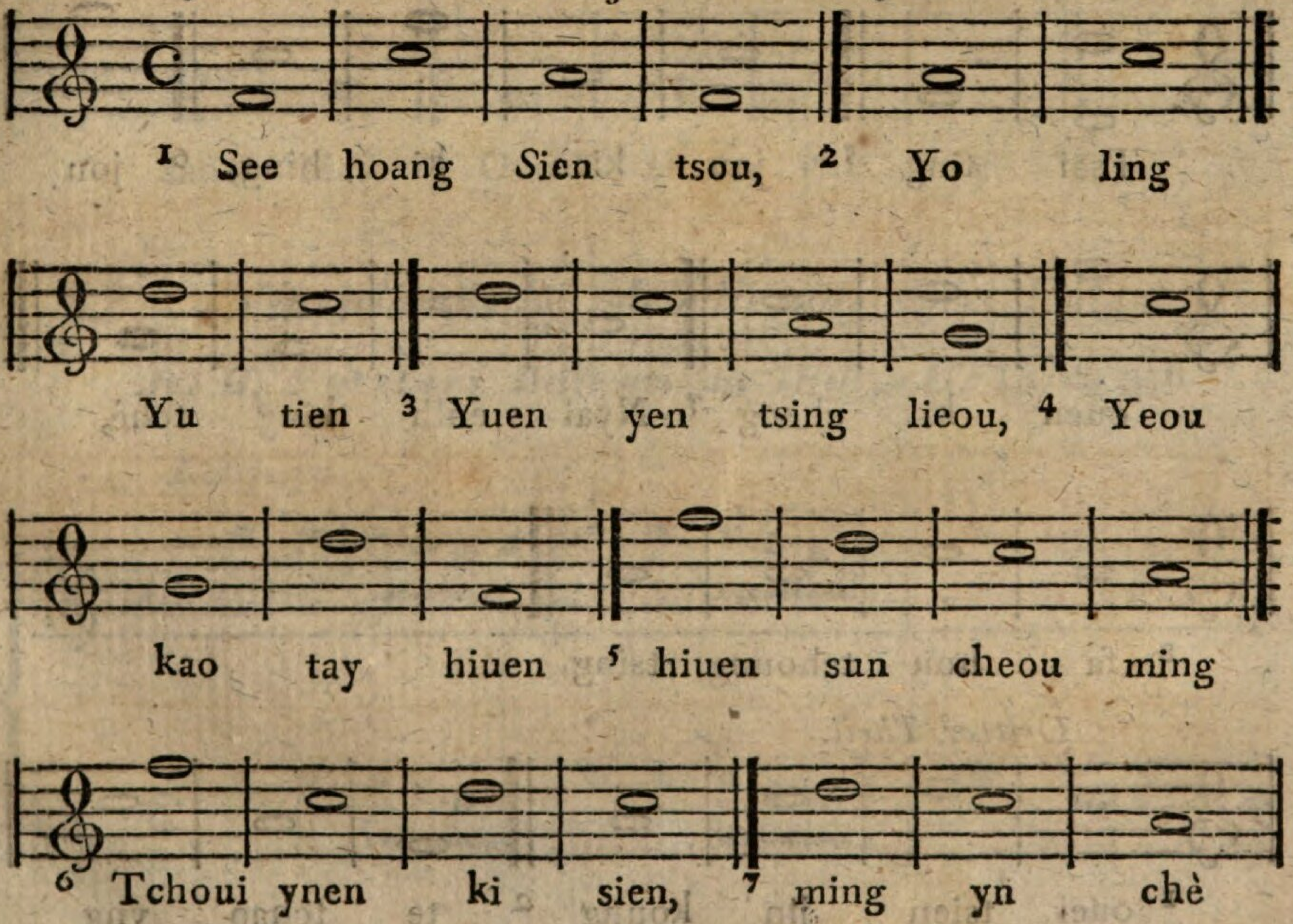
XXXXVIIII. *Eine türkische Arie.*

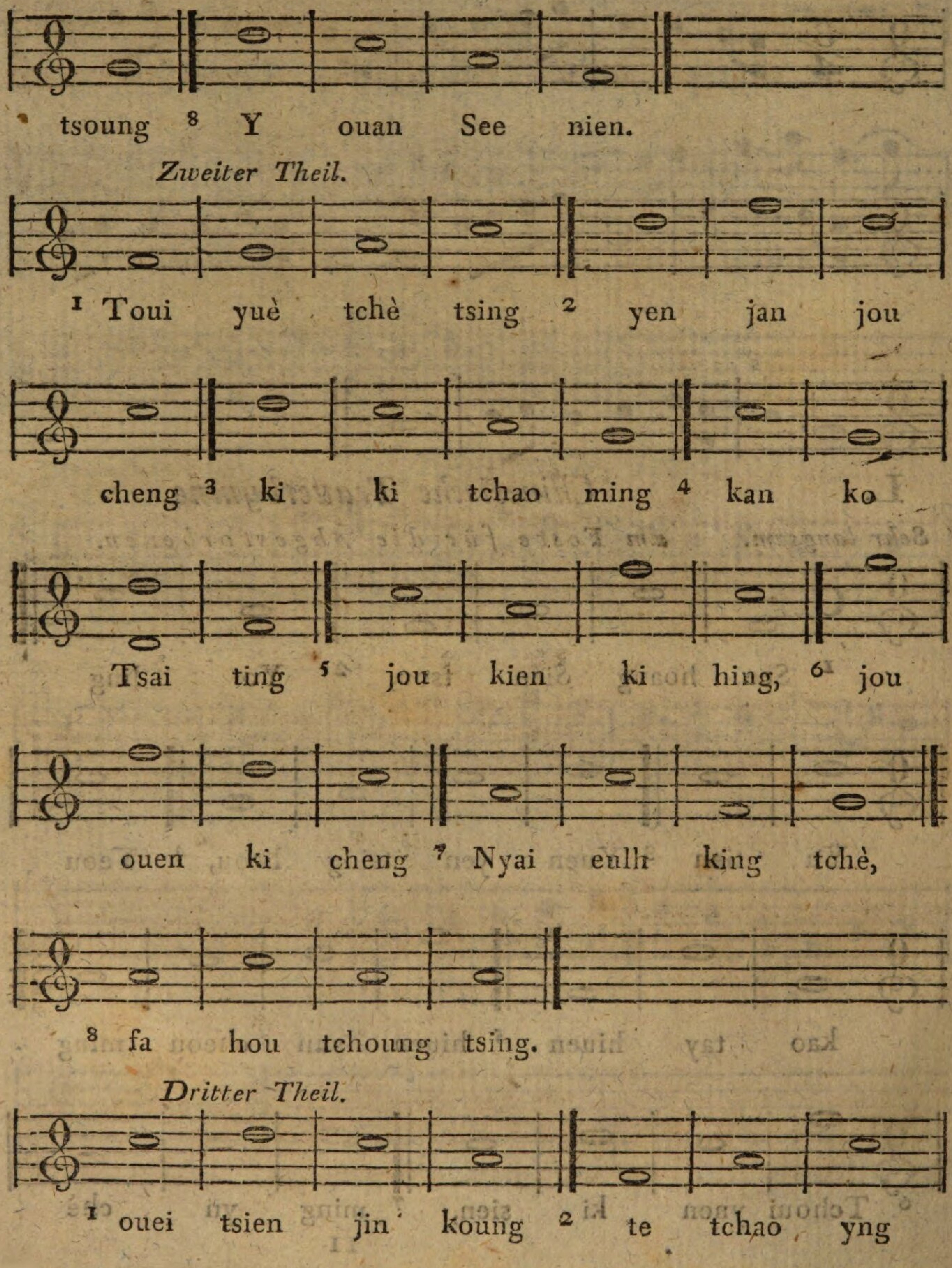
Langsam

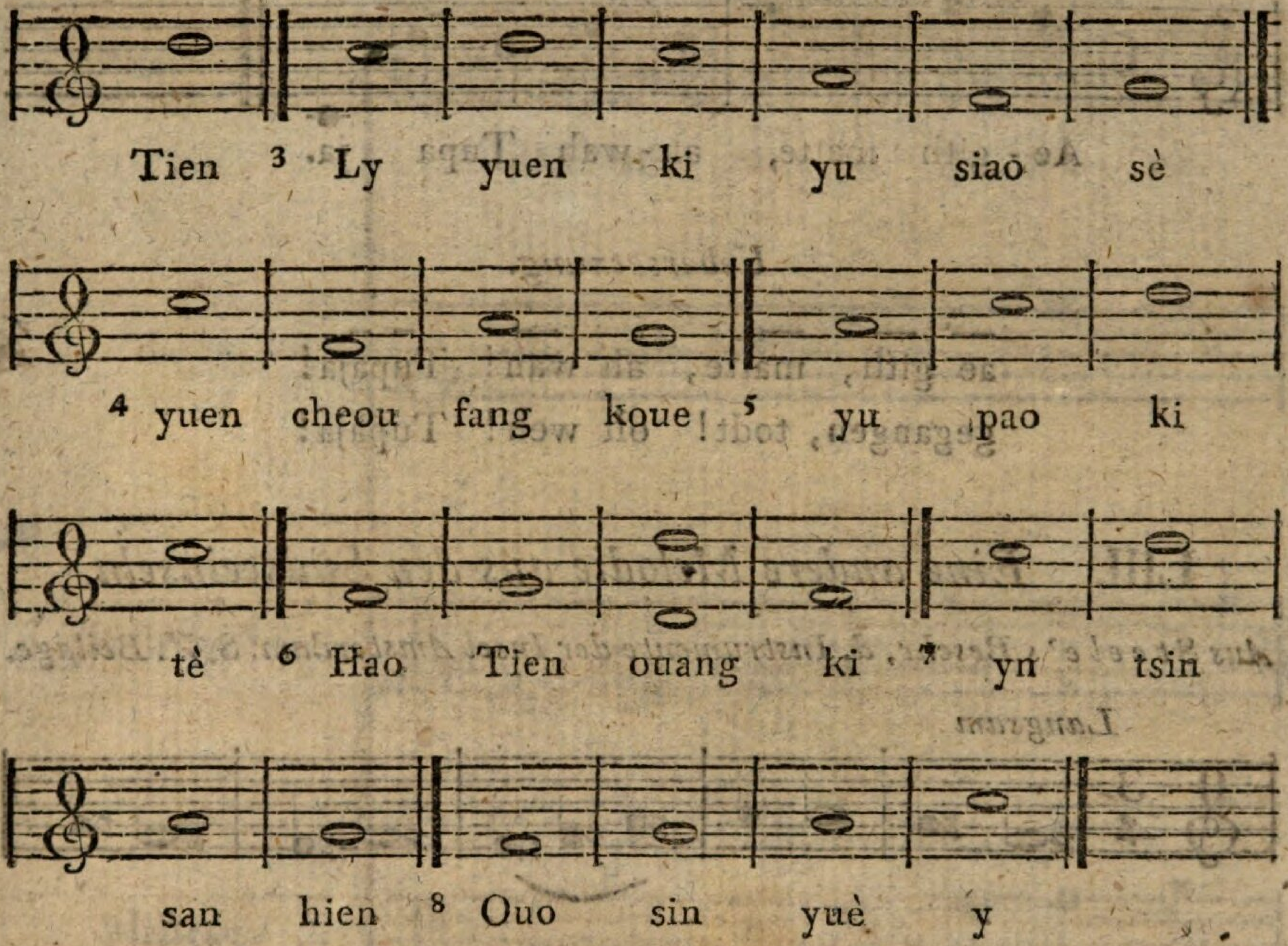


L. *Chinesische Trauerhymne am Feste für die Abgestorbenen.*

Sehr langsam.

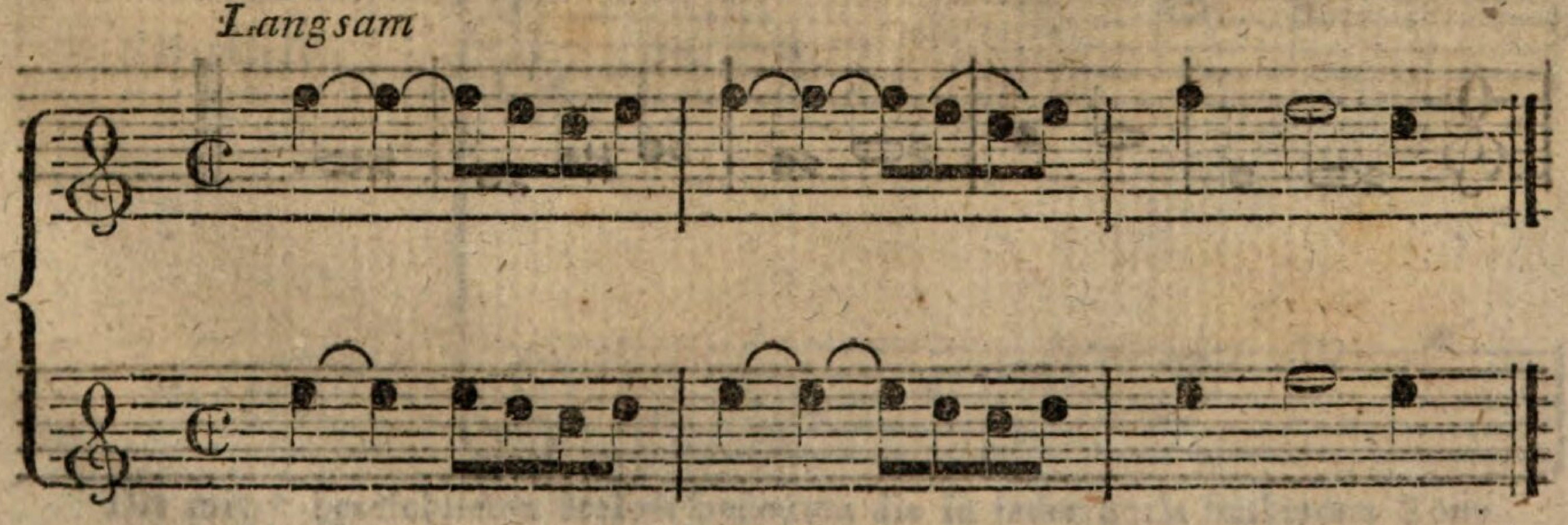



tsoung 8 Y ouan See nien.
Zweiter Theil.
1 Toui yuè tchè tsing 2 yen jan jou
cheng 3 ki ki tchao ming 4 kan ko
Tsai ting 5 jou kien ki hing, 6 jou
ouen ki cheng 7 Nyai eulh king tchè,
8 fa hou tchoung tsing.
Dritter Theil.
1 ouei tsien jin koung 2 te tchao yng

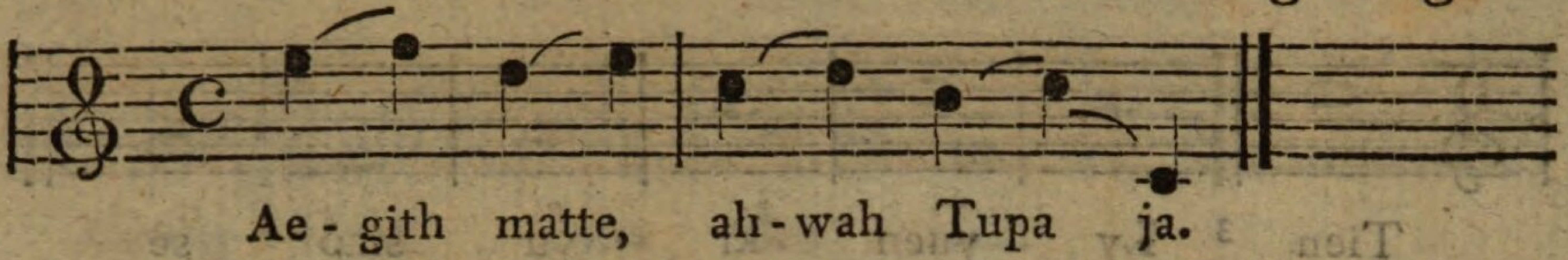


LI. *Neuseeländische Melodie auf zwei Flöten.*

Aus G. Forsters Reise um die Welt, II. Th. S. 376.



LII. *Neuseeländischer Trauer - oder Grabgesang.*

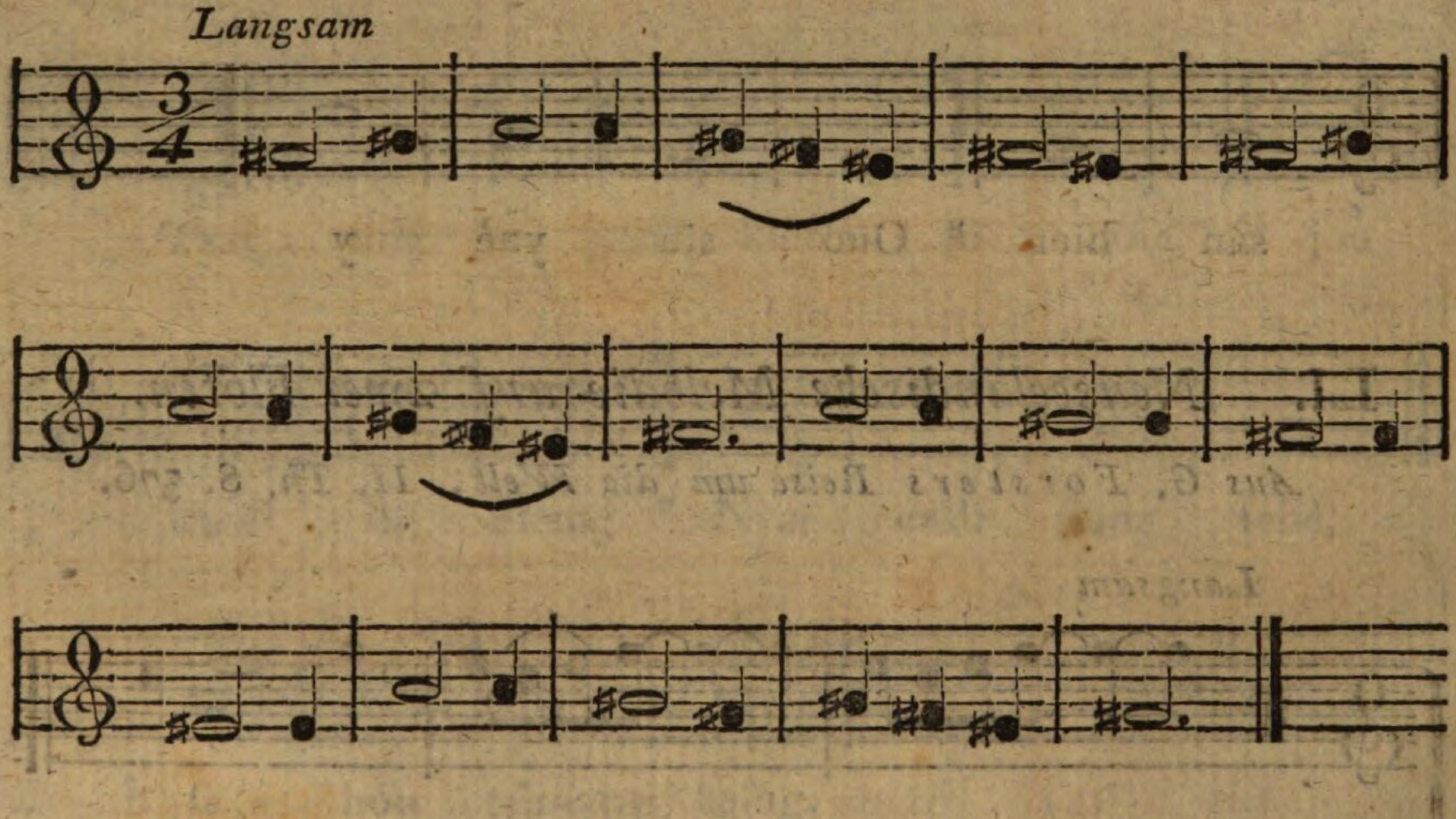


Uebersetzung.

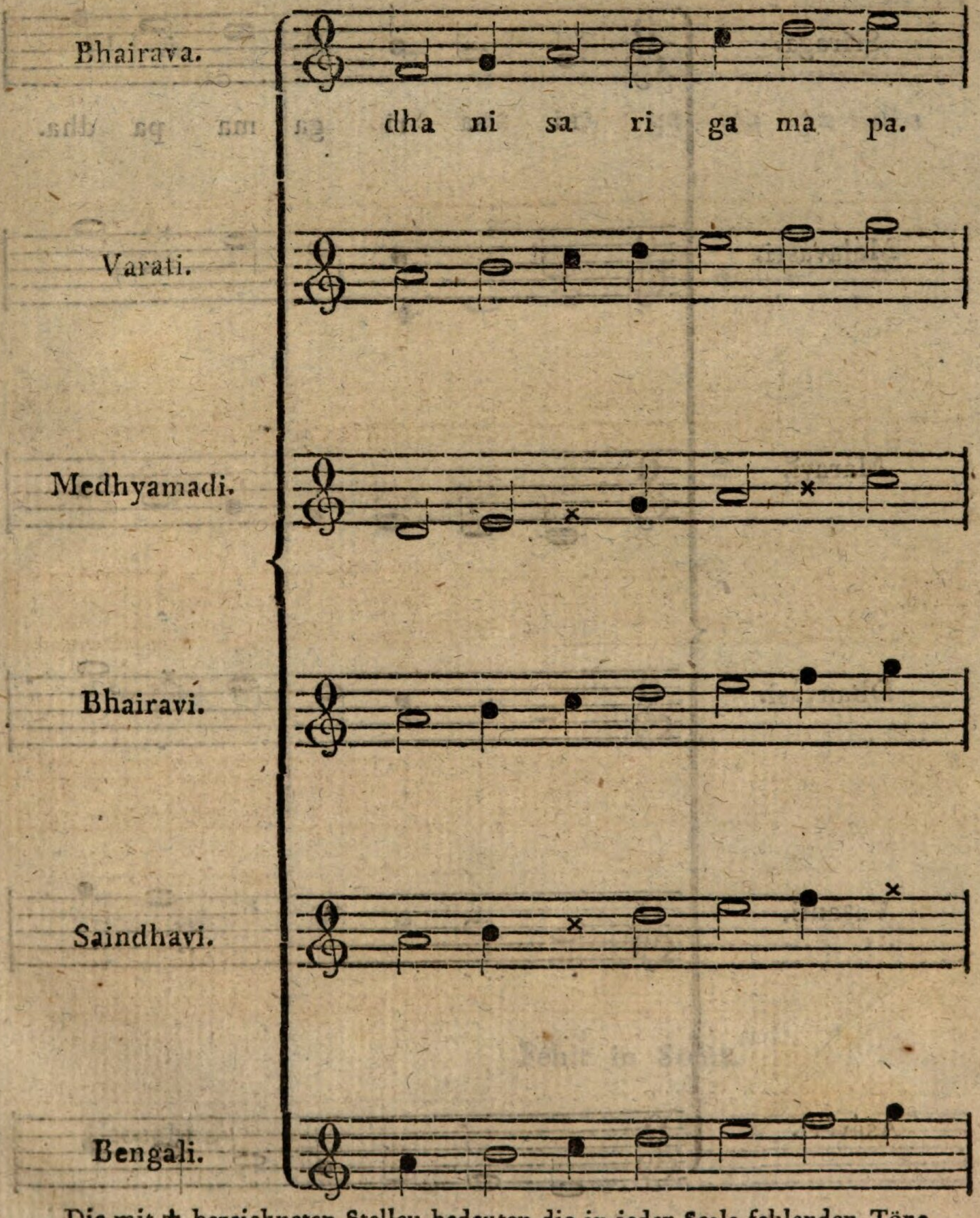
ae gith, matte, ah wah! Tupaja!
gegangen, todt! oh weh! Tupaja!

LIII. *Eine andere Melodie aus den Südseeinseln.*

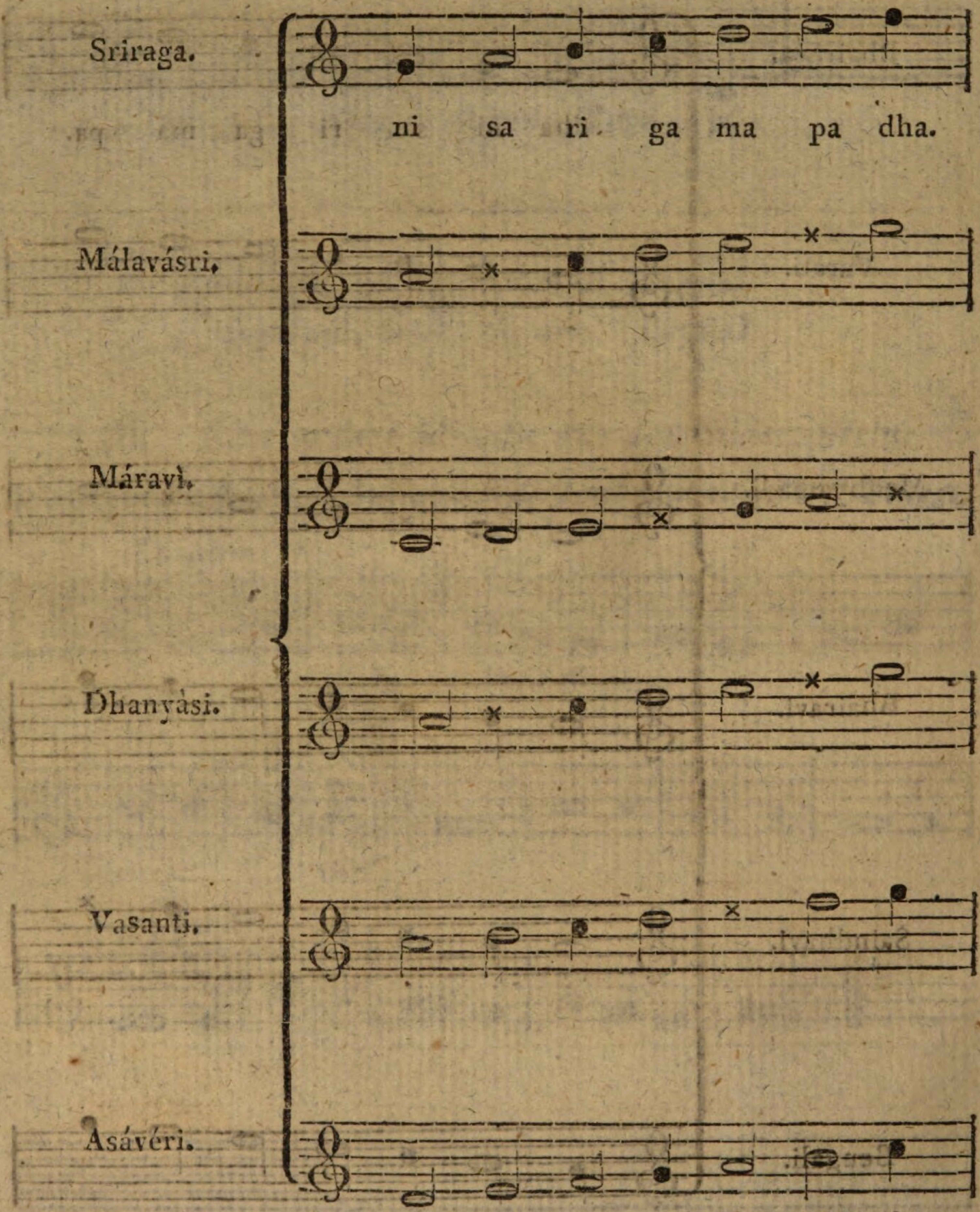
Aus Steele's Beschr. d. Instrumente der Insel Amsterdam. S. V. Beilage.

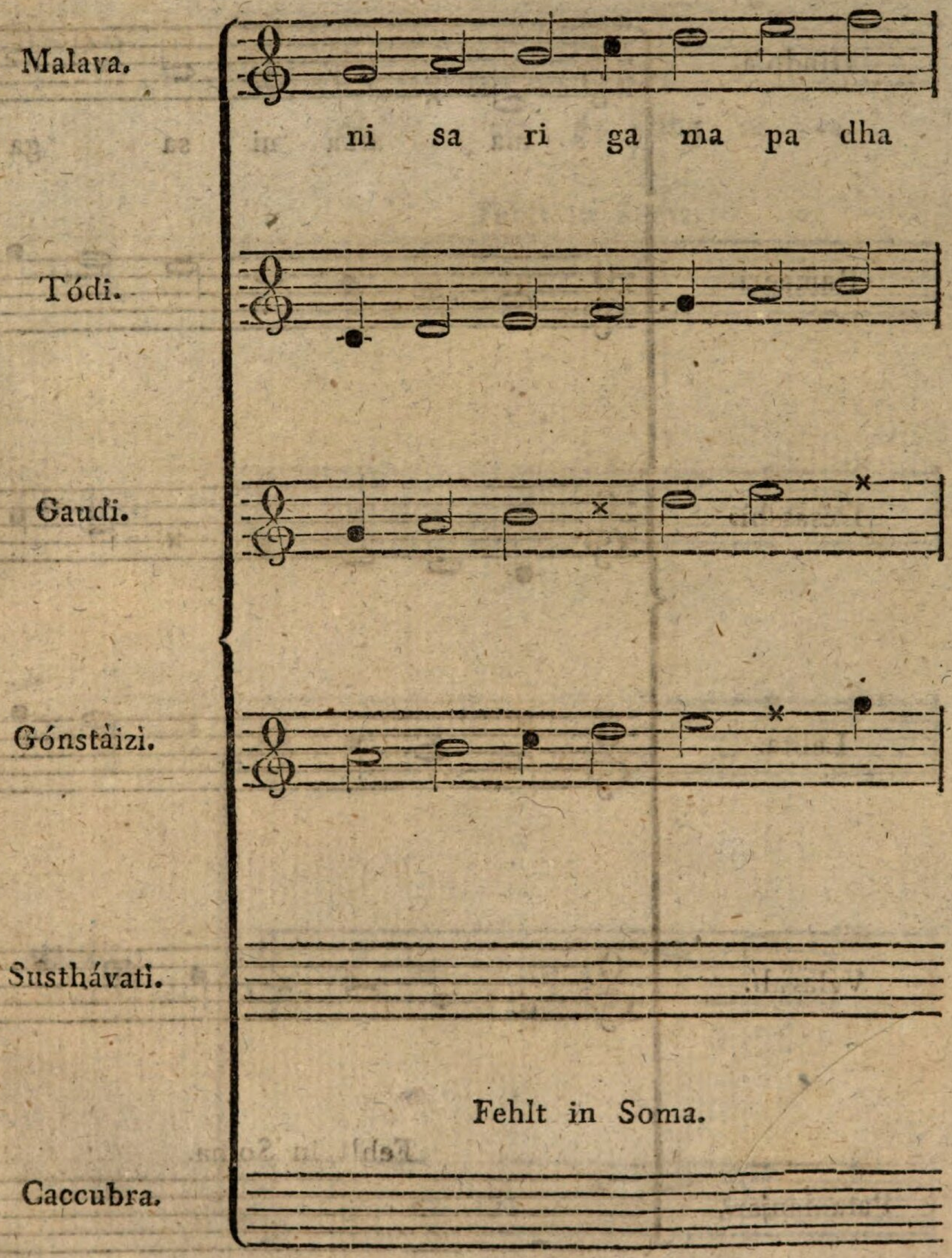


nach dem Buch: Soma. Beilage VI.



Die mit + bezeichneten Stellen bedeuten die in jeder Scala fehlenden Töne.


Sriraga.
ni sa ri ga ma pa dha.
Málavásri.
Máravì.
Dhanyàsi.
Vasanti.
Asávéri.


Malava.
ni sa ri ga ma pa dha
Tódi.
Gaudi.
Gónstàizi.
Susthávati.
Fehlt in Soma.
Caccubra.

Hindola.

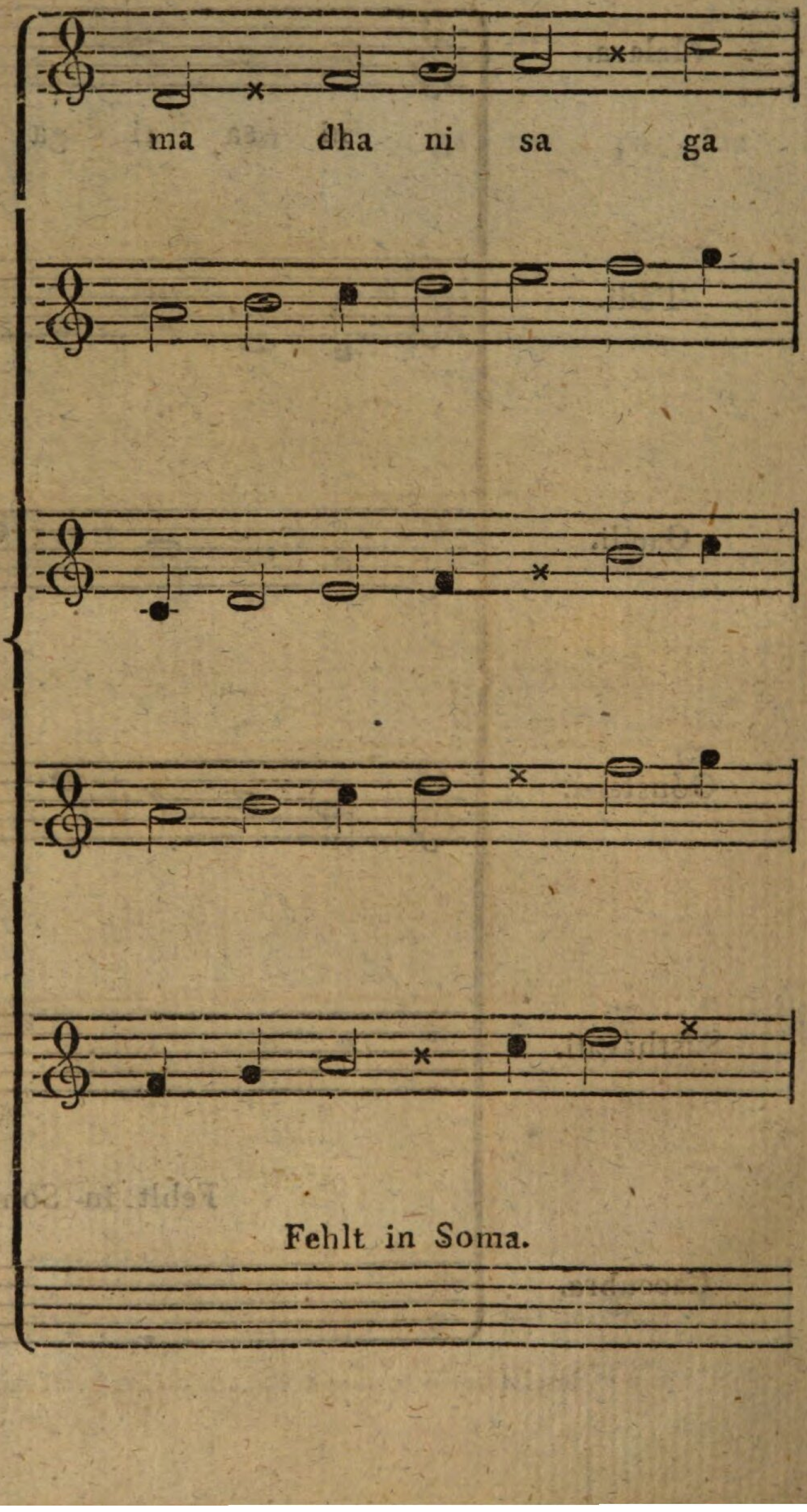
Ramaeri.

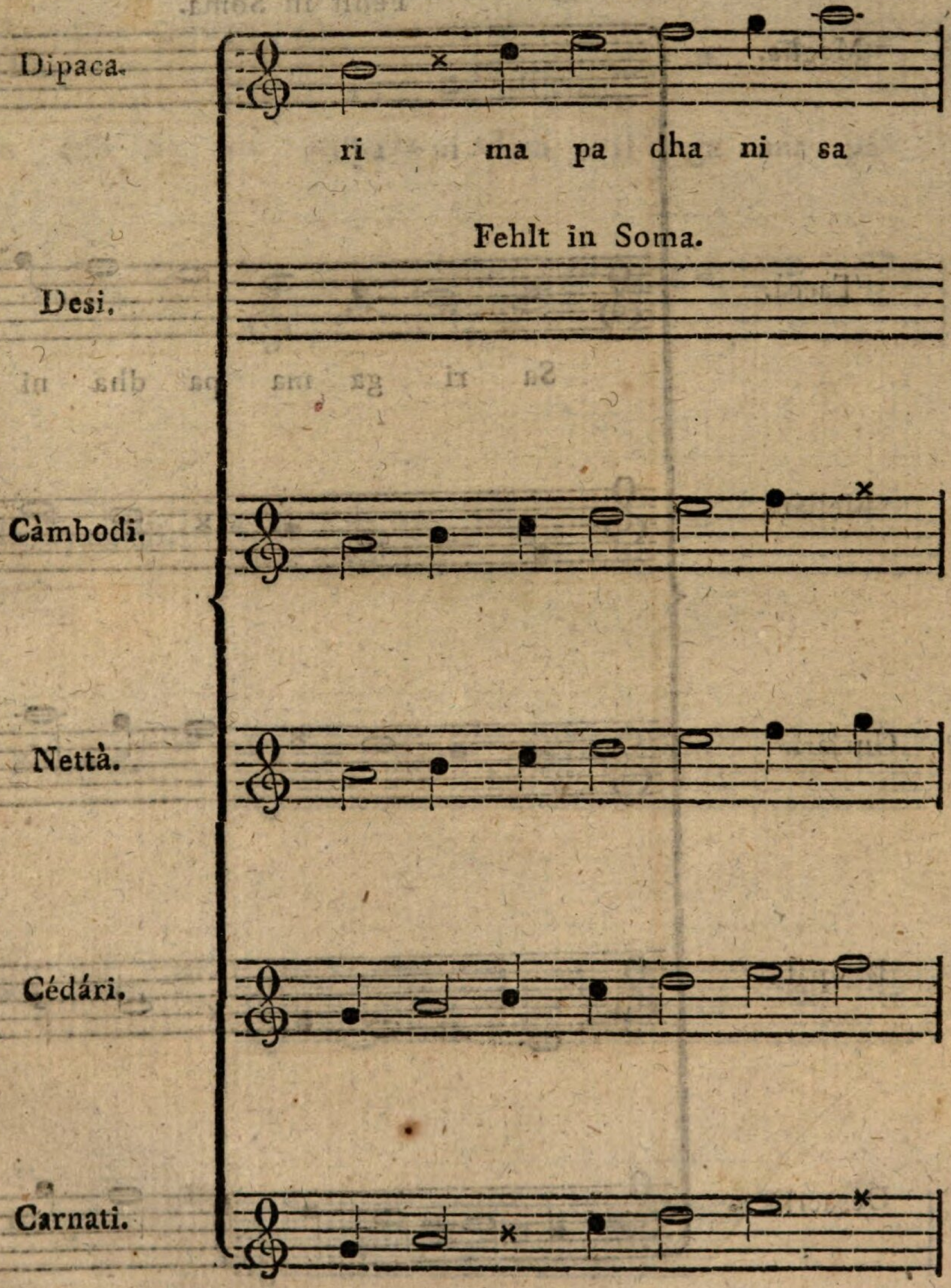
Désasshì.

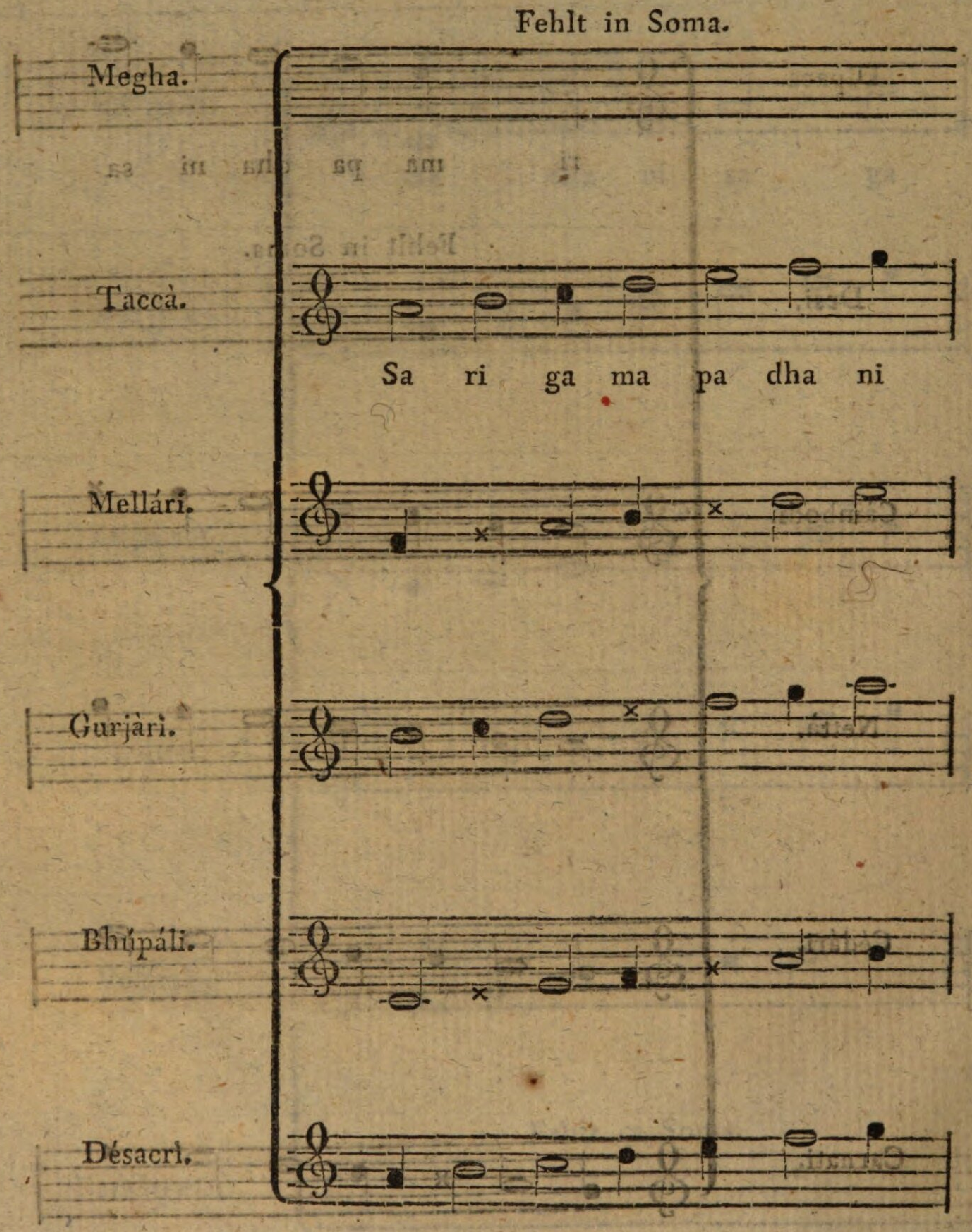
Lelità.

Vélavalí.

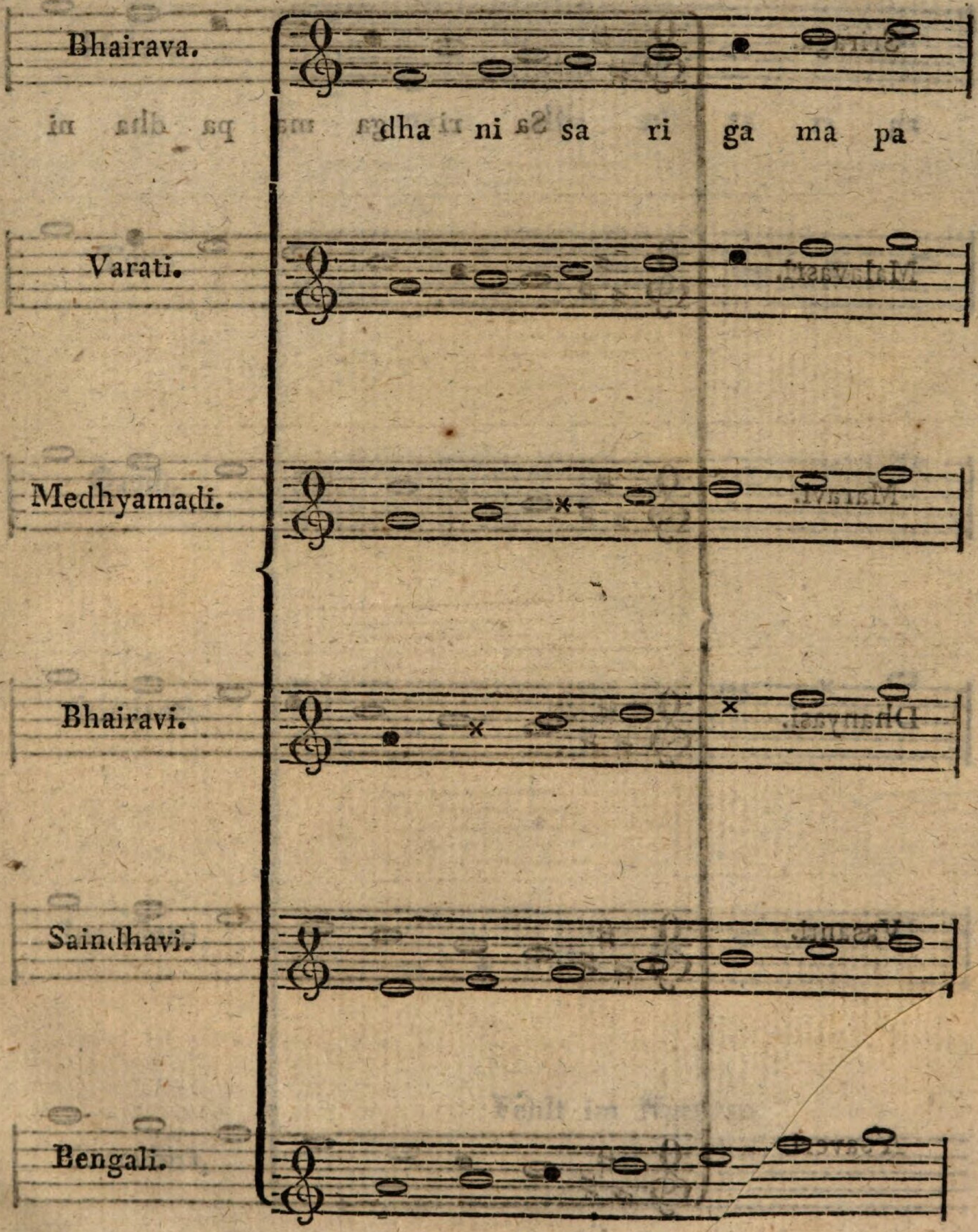
Patamanjarì.

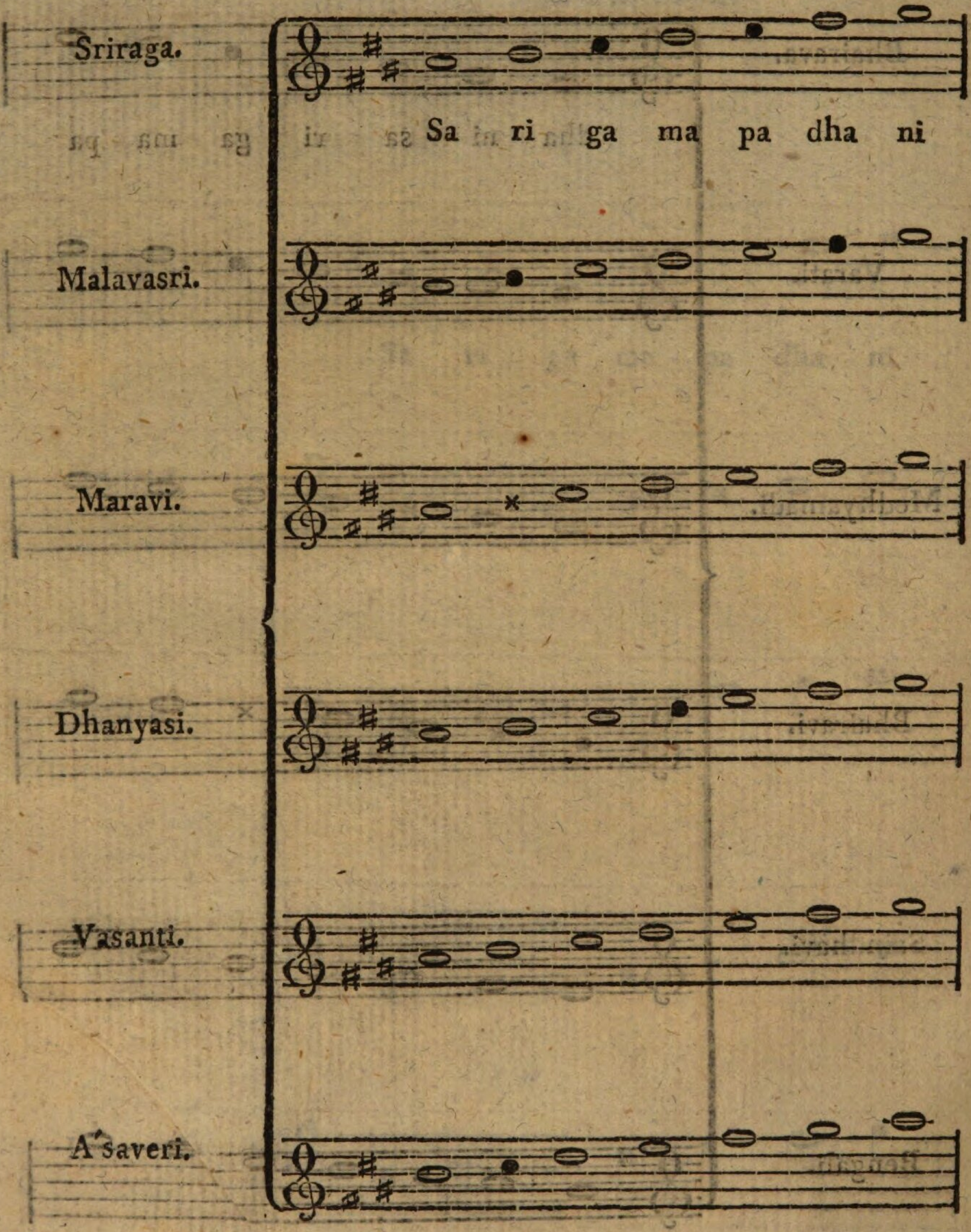


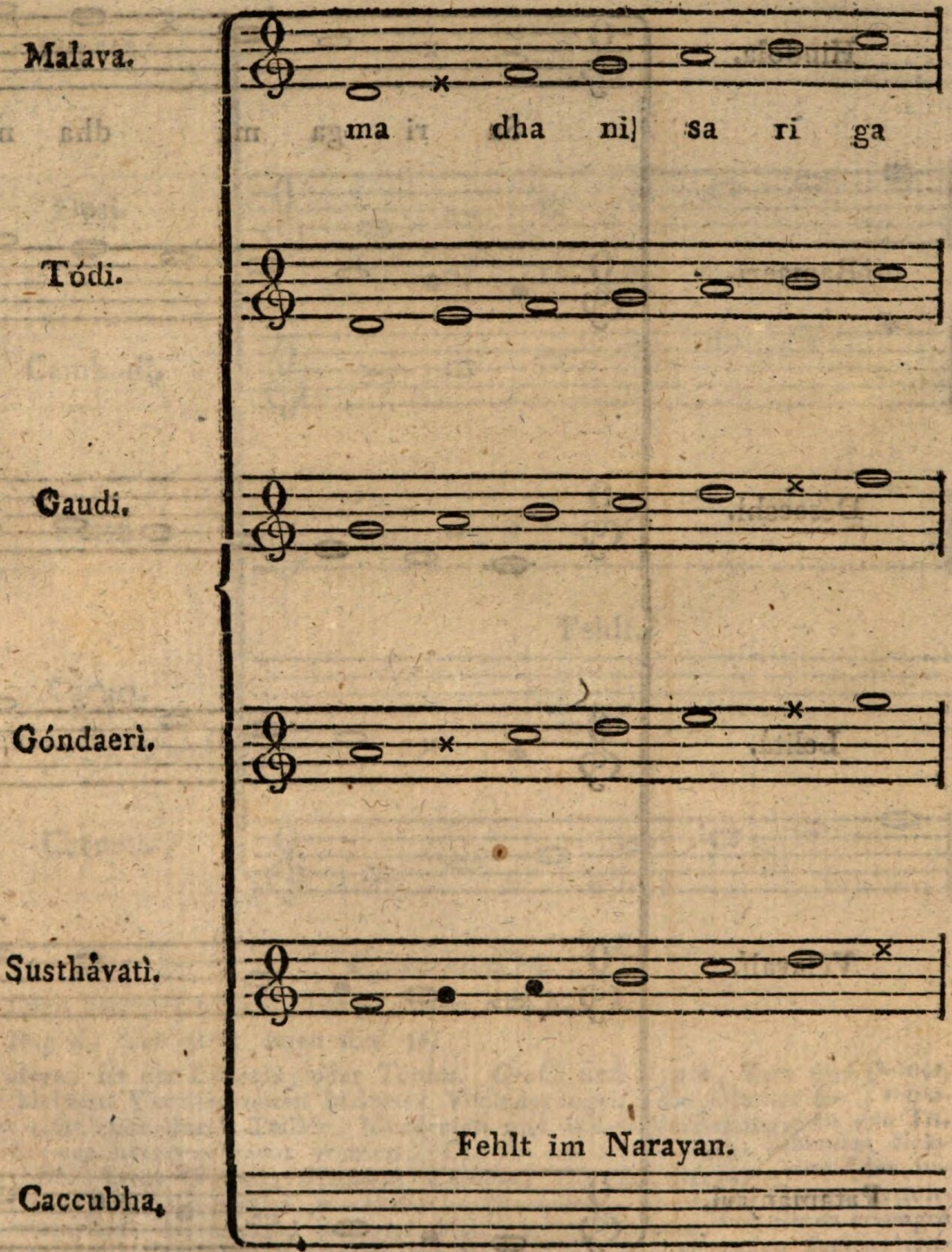

Dipaca.
ri ma pa dha ni sa
Fehlt in Soma.
Desi.
Càmbodi.
Nettà.
Cédári.
Carnati.

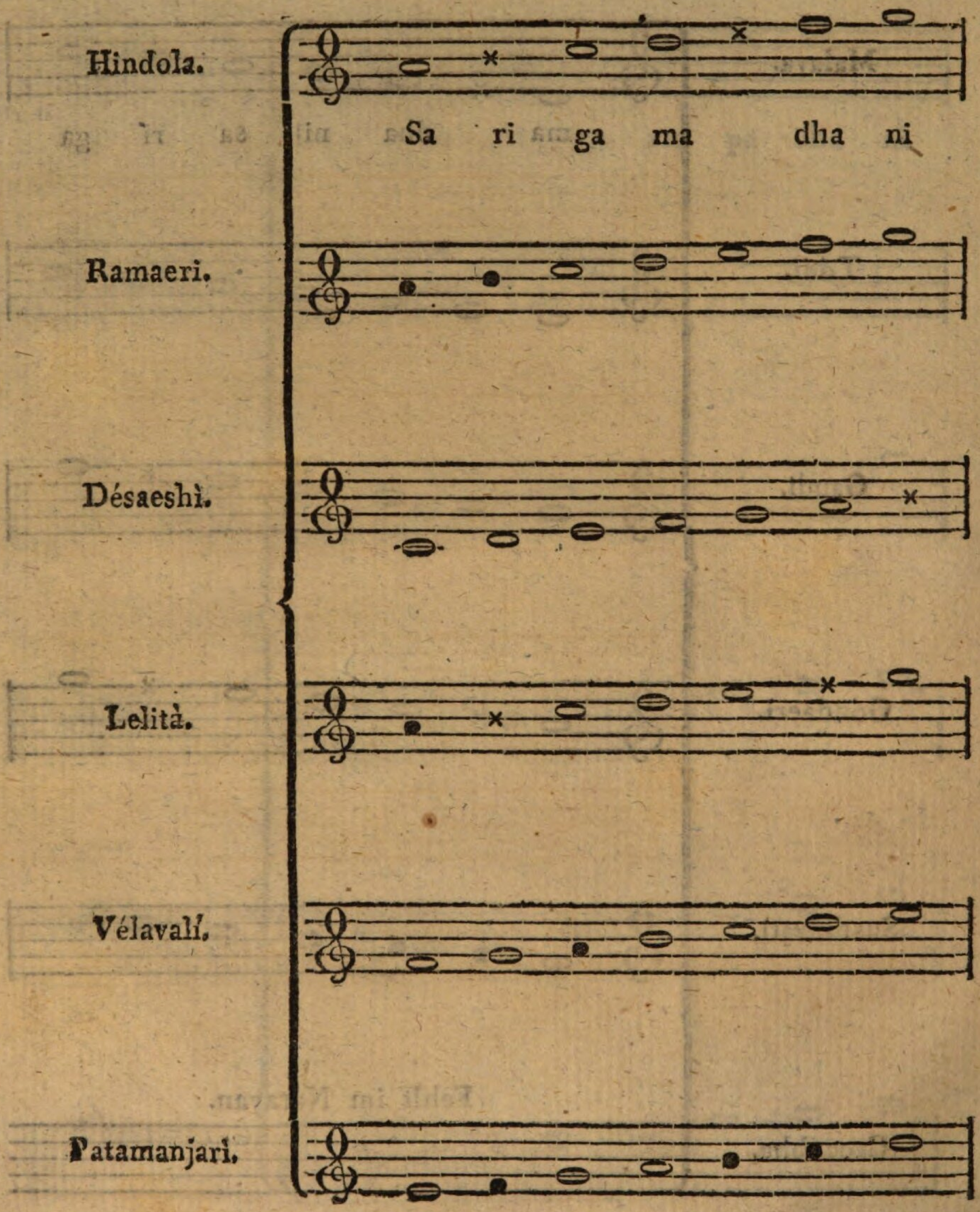

Fehlt in Soma.
Megha.
Taccà.
Sa ri ga ma pa dha ni
Mellári.
Gurjàri.
Bhúpáli.
Désacri.

Nach dem Narayan.




Sriraga.
Sa ri ga ma pa dha ni
Malavasri.
Maravi.
Dhanyasi.
Vasanti.
A'saveri.


Malava.
ma dha ni sa ri ga
Tódi.
Gaudi.
Góndaerì.
Susthâvatì.
Fehlt im Narayan.
Caccubha.


Hindola.
Sa ri ga ma dha ni
Ramaeri.
Désaeshì.
Lelità.
Vélavalí.
Patamanjari.

Steht nicht im Narayan.

Dipaca.

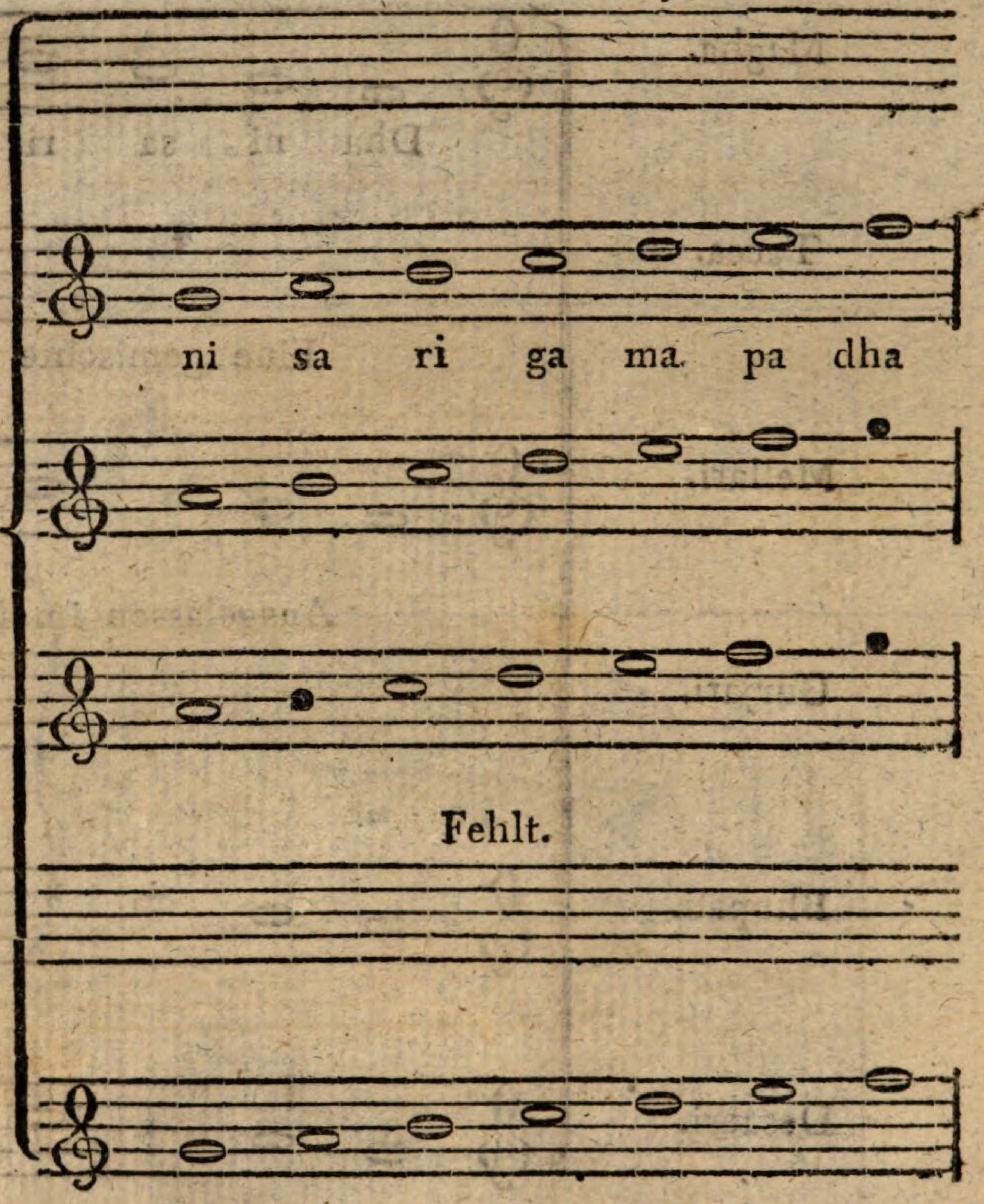
Desi.

Cambodi.

Netta.

Cadari.

Carnati.

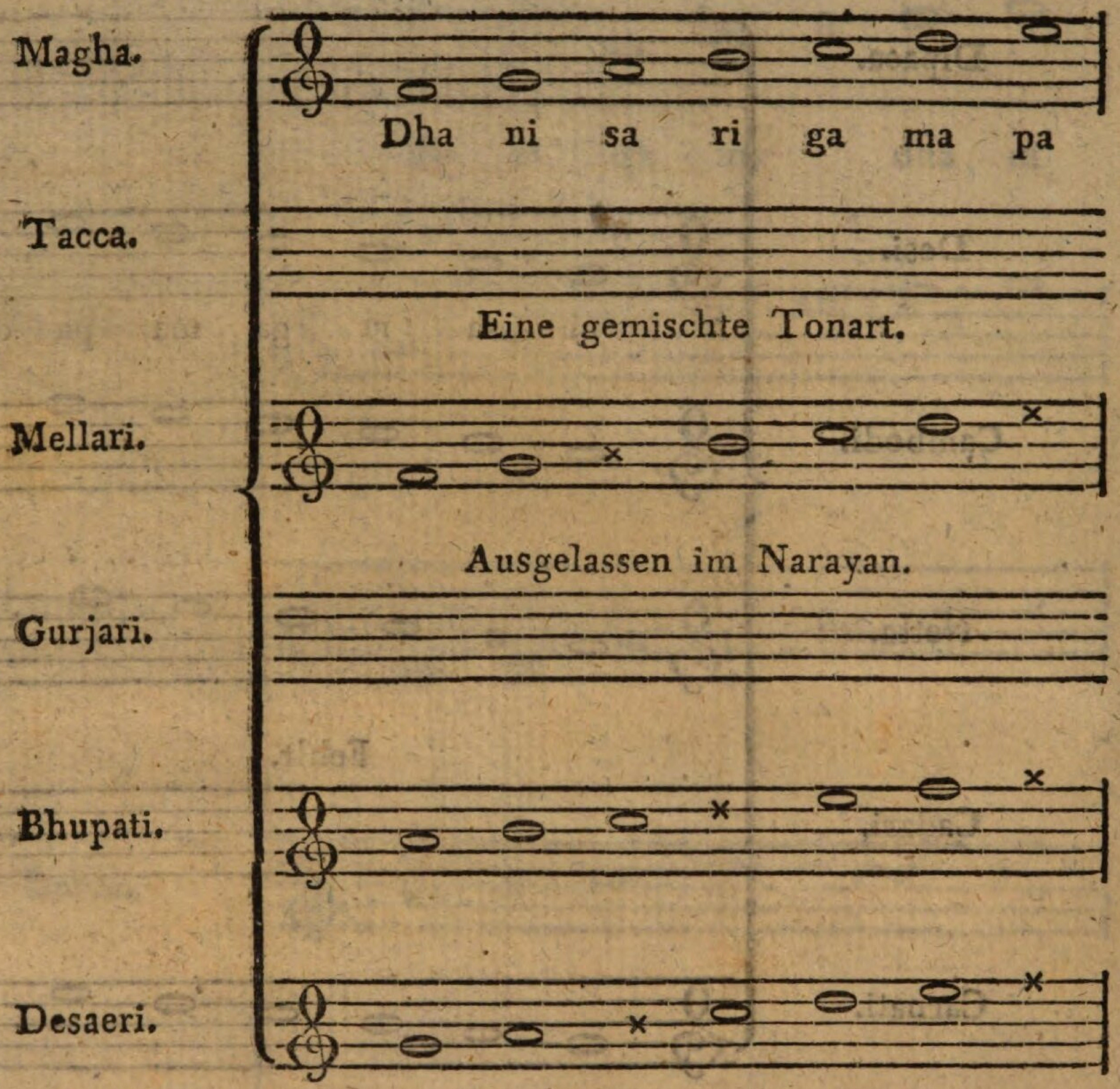


Anmerkungen.

Raga bedeutet *modus*, *Tonart;* deren sind 6.

Ragini: Tonleiter, deren sind 36.

Ansa: ist der *Leiteton*, oder *Tonica*. *Graha* und *Nyasa*, Terz und Quinte. Die kleinern Viertheilsnoten bedeuten Veränderungen, die mittelst der *Temperatur* oder auch durch Triller, Mordenten und andere Verzierungen an den Tönen können hervorgebracht werden. Die in der ersten Reihe stehenden Nahmen: *Bhayrava*, *Sriraga*, *Malava*, *Hindola*, *Dipaca*, *Megha* sind (der indischen Mythologie gemäſs) musikalische Nymphen, die diesen Octavengattungen vorstehen, die übrigen bedeuten kleine untergeordnete, von ihnen erzeugte *Genien* oder Halbgötter. Sie haben ihre Nahmen von den Gegenden *Indiens* entlehnt, worin die Tonleitern, denen sie vorstehen, herrschend sind.



Bemerkung.

Unter den hier angeführten Tonleitern können wir füglich diejenige, so *Sriraga* benennet wird, als unsre *Major - Tonart* annehmen; indem ihr Gang und Charakter in einem samskritischen Verse also beschrieben wird:

Jatinya Sagrahàgràmansesh Shadjó Ipapanchàmah,
Sringaravirayorjneyàh Sriragò gita cavidaihá.

Das heiſst:

Die Tonkünstler wissen, daſs *Sa* ihre Hauptnote, und die erste in der Scala sey; welche nebst dem Verminderten (Temperirten) *Pa* zum Ausdruck heroischer *Liebe* und *Tapferkeit* gebraucht wird. Nun aber giebt die Verminderung oder Temperirung von *Pa* durch ein *Struti* unsere moderne europäische Tonleiter.

I

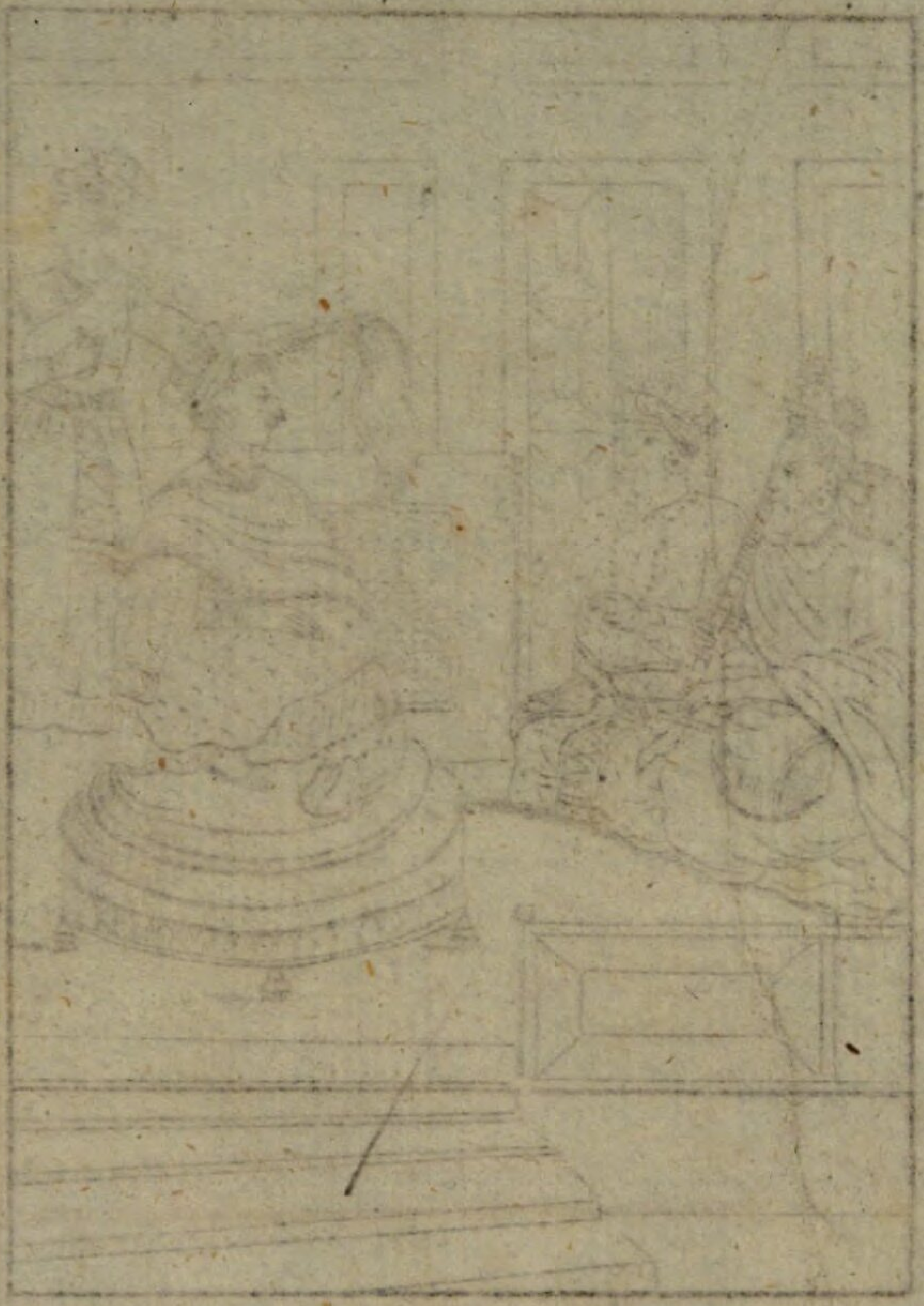
II

III

IV

VII

V



VI.

VII

VIII

X

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII

XIX

XIX

XX

XX

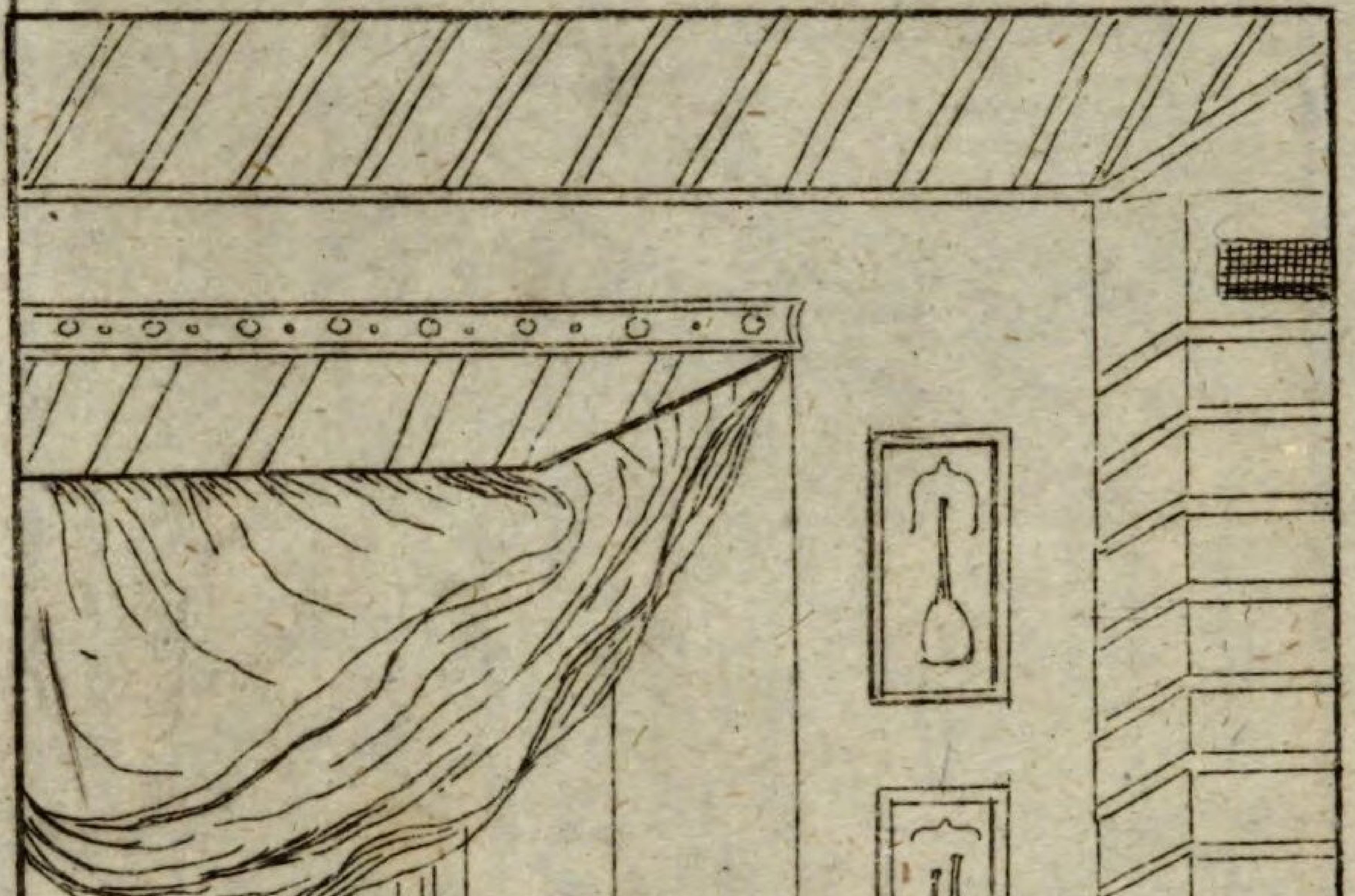
XXI

XXII

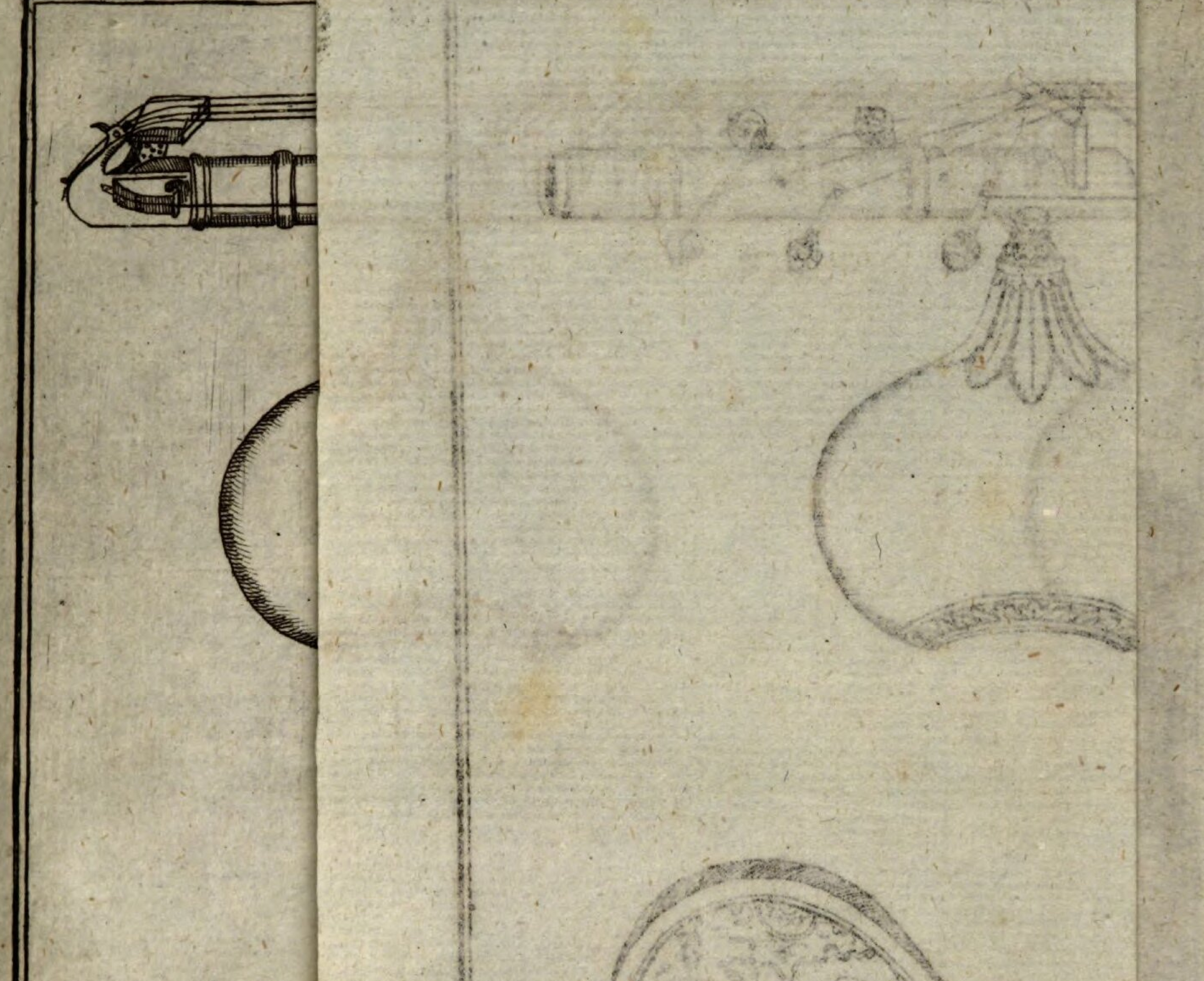
XXIII

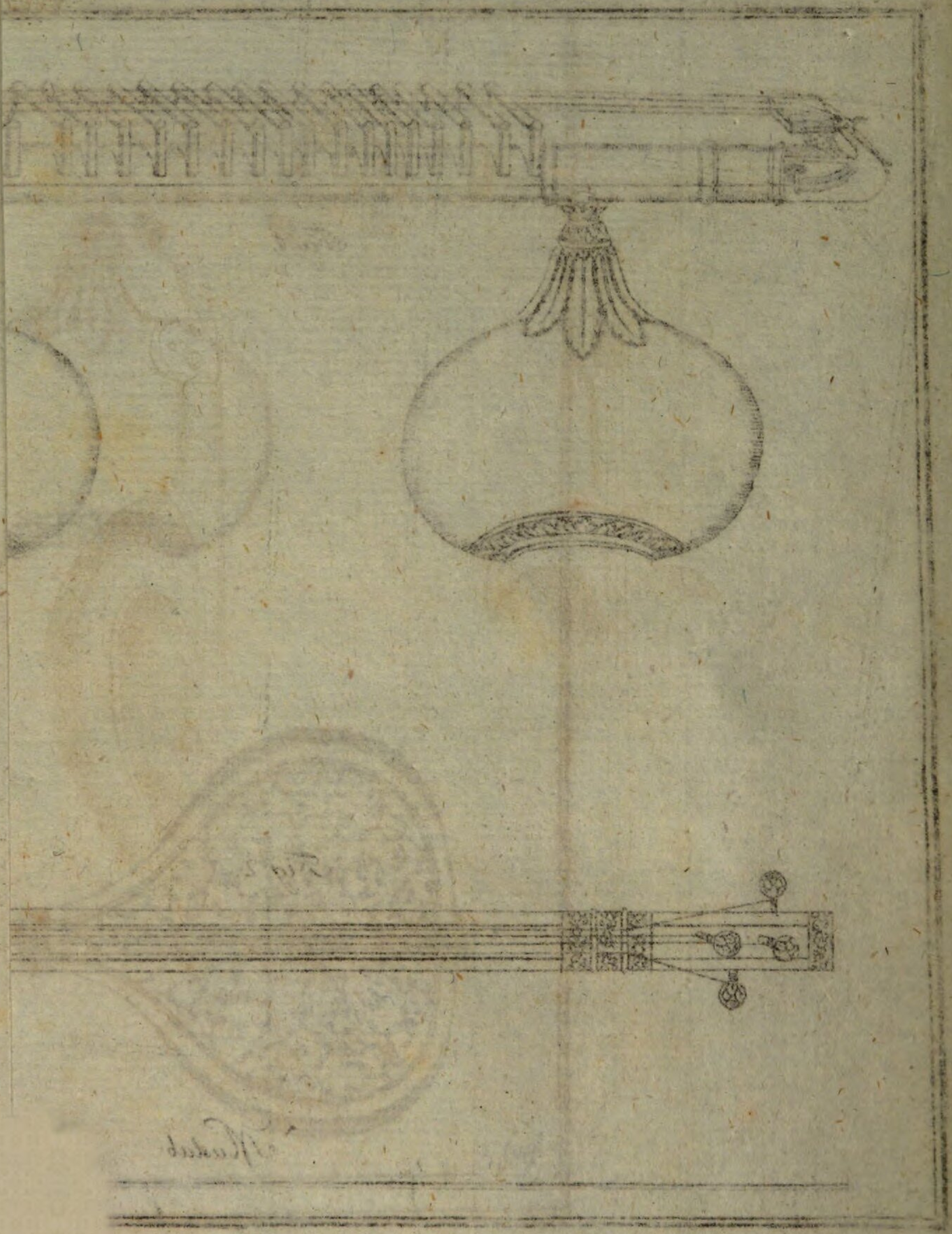
XXIV

XXV.

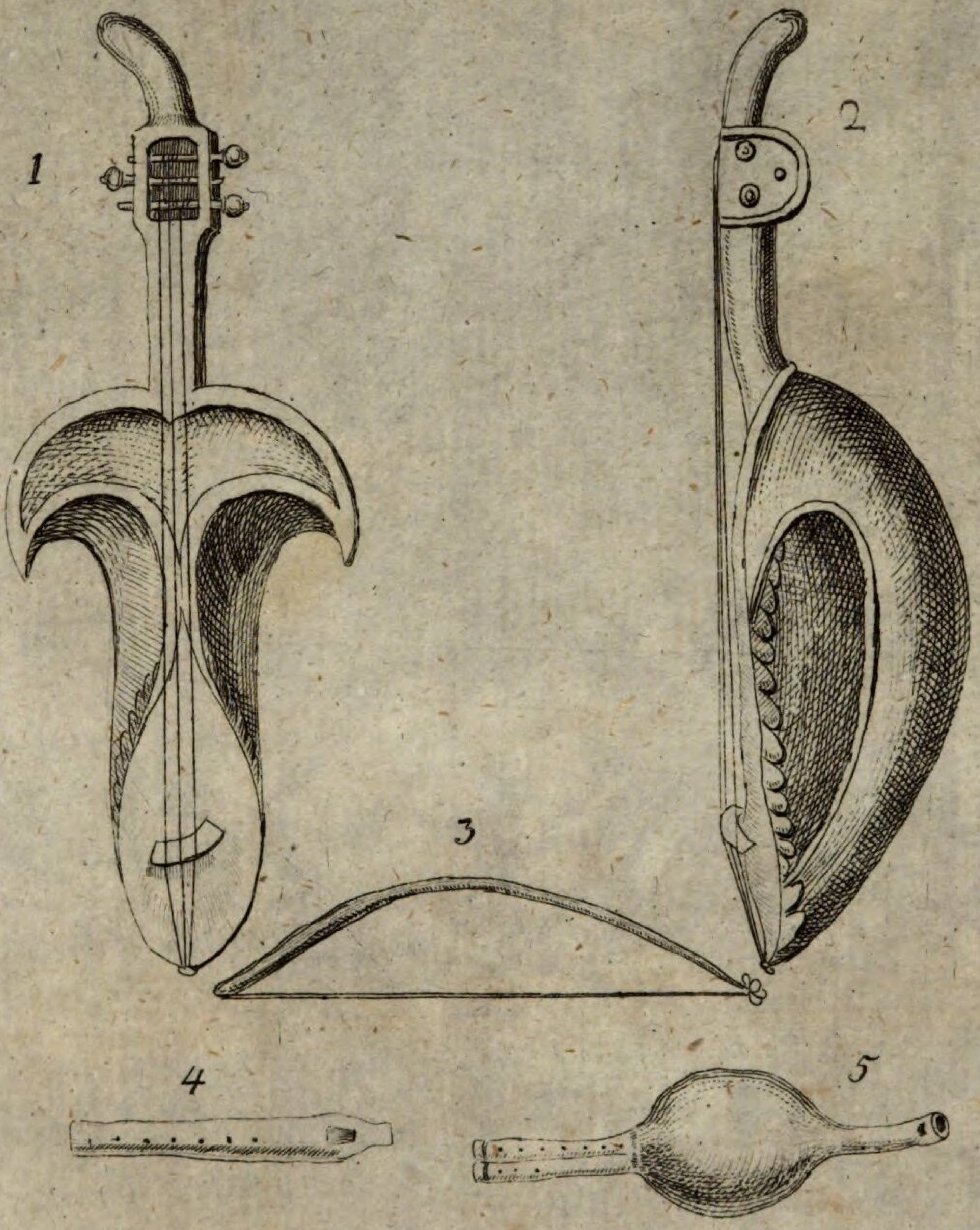


II.





XXVIII.



XXIV

Heinr Bornheim fec Erfurt

Jeewan Shah
ein berühmter Tonkünstler in Hindostan.

XXX VIII. 88

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Jones, William,

Ueber die Musik der Indier

Erfurt 1802

4 Mus.th. 723
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527318-1